UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
PROVINCIA DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES DE OLAVARRÍA

Espía-Enemigo

Análisis Comparativo de Series de Televisión

Julio César Colombo

TESIS DE GRADO

Licenciatura en Comunicación Social

Director: Rodolfo Ramos

Olavarría, Provincia de Buenos Aires,
República Argentina

Mayo de 2005

Agradecimientos

Al llegar a la finalización de un trabajo de investigación como es la tesis de grado, después de mucho tiempo, uno mantiene presente en su interior a aquellos que acompañaron y contribuyeron a que este momento se hiciese realidad. Estas personas me han tendido una mano que me ayudó a crecer personal, académicamente, y profesionalmente. Ellos, siempre que los necesitaba, estaban allí, desinteresadamente. Es así que, nobleza obliga, quiero agradecer especialmente a mis abuelos maternos Georgia y Floro, con quien desde hace casi veinte años convivimos juntos, y siempre estuvieron junto a mi. A mis padres, Florencia Elizabeth y Santiago Antonio, por su total apoyo a la carrera escogida, y porque siempre estuvieron atentos al desarrollo de la misma. A mi novia Valeria, que con su presencia, empuje y optimismo, colaboró a que esta tesis se materializara, al margen de soportar ver todo tipo de novelas, series televisivas y películas de espionaje que se cruzaban en nuestro camino. A mi amigo José Mogávero, con quien entablamos una amistad desde el comienzo de la carrera universitaria, y aún la mantenemos, que ayudó y mucho a través de conversaciones y lecturas en este trabajo de investigación pero que nunca lo pude acostumbrar a que se mirase una serie televisiva de espionaje. A Martín Porta, a quien moleste con detalles pequeños que se me escapaban a la hora de finalizar mi tesis de grado. A Marita Núñez, quien hizo la corrección de estilo. A Laura Varela, que también realizó su aporte sobre estilo, sintaxis, puntuación, y ortografía. A Jorge Arabito, que cuanto material vinculado o no a esta investigación se le cruzaba

por delante, me lo hacía llegar. Y finalmente, a mi director, Rodolfo, con quien durante un tiempo largo hemos mantenido un trabajo mancomunado, y deliberado bastante sobre el mundo del espionaje; a quien le agradezco el haberme dirigido en este trabajo de tesis de grado.

Indice

Agradecimientos..... Pág. 2
Indice..... " 3
Introducción..... " 4
Capítulo 001: Enfoque Teórico..... " 10
1.0 Alguien te espía..... " 10
1.1 Sobre el género..... " 16
1.2 El modelo actancial..... " 22
1.3 Matriz y genealogía del género del espionaje..... " 23
Capítulo 002: Corpus de Análisis y Metodología..... " 38

Enfoque metodológico..... “ 38
Corpus..... “ 38
Hipótesis..... “ 39
Hipótesis auxiliar..... “ 40
Operaciones metodológicas..... “ 40
Las series de televisión de la década del ’60: los espías entran en acción..... “ 42
2.1 “John Drake”, el solitario espía inglés..... “ 43
2.2 “Súper Agente 86”, lo cómico atraviesa al sistema político..... “ 52
2.3 “Misión: Imposible”, la planificación total..... “ 62
2.4 “La Chica de C.I.P.O.L.”, la comedia de acción..... “ 69
2.5 “El Prisionero”, “no soy un número, soy un hombre libre”..... “ 76
Capítulo 003: Conclusiones..... “ 89
Discurso género masculino/femenino..... “ 95

Género masculino..... “ 95
Género femenino..... “ 97
Bibliografía General..... “ 100
Anexo..... “ 103

Introducción

La mención de enlatado televisivo hace referencia a aquellos productos ficcionales culturales que son emitidos y que giran en torno a una determinada historia, a un género. Los estudios en comunicación, al momento de hacer un señalamiento sobre ellos, han apuntado al enlatado bajo las dimensiones analíticas de lo político-ideológico y de mercancía. Pero también, a los enlatados se los ha visualizado desde lo concerniente al entretenimiento.

Pensar al enlatado como mercancía implica sostener al producto ficcional como universalmente aceptado, con un valor recreativo importante que responde al entorno humano y que se sobrepone a las diferencias sociales. La industria del entretenimiento deviene en frivolidad en tanto y en cuanto da por hecha una defensa muy cerrada del sentido mismo del entretenimiento, de no aceptar la conformidad con lo existente. La noción de mercancía, al articularse con lo universalmente

aceptado, se vincula con los procesos de masificación que se sostienen a partir de la racionalidad que desarrolla el sistema en procesos de industrialización-mercantilización. El fenómeno de la mercancía persigue una lógica de manifestación cultural, por medio de la masificación cultural. Entonces, la lógica de la industria de los enlatados diferencia, por un lado, la producción en serie en el campo de la industria televisiva y por otro, la adecuación del enlatado incorporado en un mercado como un bien cultural que se acomoda a una necesidad producida.

Desde la modalidad del entretenimiento, las series televisivas han sido examinadas desde lo animado y lo entretenido, presentando un mundo de fantasía, aportando a la ficción el correlato de un mundo cuya competencia pasa por la lucha entre el bien y el mal. Esto es un llamado permanente a la aventura continua. Organizar la ficción en episodios, condimenta esta instancia mediante el suspenso y la duración, logrando con la intriga contener una suficiente información que satisfaga el interés y la curiosidad del telespectador. Jugar con la alternativa que la información facilita provocaría el deseo de continuar observando y entreteniéndose con el enlatado televisivo.

Cuando los productos ficcionales culturales son analizados desde una posición que tiene que ver con lo político, se subraya el trabajo desde una lectura política e ideológica. Razonarlo desde lo político-ideológico implica, cuando se focaliza desde la concepción de ideología, presuponer la lectura de discursos narrativos como agentes de colonización cultural, de producción y reproducción cultural. La esfera jurídico-institucional reproduce la ideología dominante, donde los medios de comunicación se constituyen en sus instrumentos eficaces e imponen los sentidos

de los mensajes que emiten a costa de lograr una homogeneización y control de las masas[1].

La sola evocación al término series televisivas de espías refiere a un género conocido que, mirado a simple vista, es descripto como un producto cultural que deviene en programa ficcional, bajo soporte televisivo, y con un contenido muy puntual.

Las series de agentes secretos, bajo el rigor académico, se convierten en objeto de estudio, investigadas a partir de diversos modos de ver y con la contribución de otras disciplinas científicas.

Este género televisivo de ficción seriada reúne elementos en su estructura discursiva que, a su vez, van esbozando contenidos de índole ideológica. Asimismo pueden ser analizados en términos políticos y en sus pautas de elaboración ficcional. Las series de espionaje, comprendidas como una estructura narrativa, no sólo incorporan sentidos y significados sino dispositivos que la simplifican.

Dentro del campo de los enlatados televisivos se encuentran las series de espías, productos culturales ficcionales seriados cuyo eje central redunda en las acciones que lleva a cabo el agente secreto, cumpliendo con objetivos gubernamentales. Estas series introducen variantes narrativas como cuando se incorporan temáticas propias de la agenda periodística, no sólo en la elaboración discursiva sino en la construcción de los personajes. Como estrategia, los temas de actualidad abordados suelen brindarse bajo un sentido didáctico, que hace que su inclusión sea de lectura accesible. Además, el momento de hablar de series

[1] Ver MATTELART, Armand y DORFMAN, Ariel "Para leer al pato Donald. Comunicación en masa y colonialismo". Siglo veintiuno argentina editores s.a. Buenos Aires. 1974.
.

televisivas de espionaje supone observarlas no sólo constituidas en episodios, sino recordar que están integradas por un grupo de personajes, elemento estructural que se reitera, y en el que no está permitido modificar nada para cambiar la historia, para alterar el esquema básico. El hecho mismo de centrar la historia en el agente secreto y, junto con ello, que él lleve hacia delante sus tareas protagonizando un sinfín de sucesos, define un contexto narrativo donde el suspenso resalta dentro del formato de estas producciones como una estrategia más.

Es el objeto de esta investigación el de describir y analizar las huellas narrativas (propias del contexto de bipolaridad política de la Guerra Fría) de las series televisivas de espionaje que se posicionan entre los años 1960 – 1973. Y junto con ello, la transposición del género de espionaje (que en el caso de esta investigación va desde la novela de espías a la ficción televisiva sobre el agente secreto), que muestra cómo en los distintos formatos mediáticos se incorporan nuevas asociaciones de géneros que se plasman en nuevas lecturas sobre el género[2]. Para ello se hará uso del modelo actancial de Greimas. Este esquema, mediante la utilización del análisis comparativo y descriptivo, logra visualizar la invariante de un relato que, en este caso, responde a la ficción televisiva. Los elementos que perduran constantes dentro de una construcción discursiva son indicados bajo el uso del análisis comparativo, destacando además las diferencias que se presenten.

Las huellas narrativas que se expresan están permeadas de concepciones propias del campo de la política, como son la guerra fría y la doctrina de seguridad nacional. Al respecto, la referencia

[2] Tendencia que se daría en aquellos productos ficcionales de la industria cultural audiovisual. En sí, la transposición permite señalar la simplificación y estandarización que se materializa en la elaboración de la psicología de los personajes, en las nuevas re-narraciones.

directa a la doctrina de seguridad nacional durante la guerra fría suponía plantear como objetivo inicial el de detener el avance del socialismo. Esta doctrina se consideraba estratégica para solucionar los problemas del mundo occidental, estrategia que plasmaba derivaciones tales como amenazas militares al Estado, la sociedad y la industria. De todos modos, la doctrina de seguridad nacional poseía dos dimensiones: una estable o fija en el tiempo, de carácter lógico (así considerada por quienes la aplicaban, que supone premisas generales para la doctrina); y otra variable, de carácter coyuntural (que se ajusta al momento, al contexto). En tanto hay que recordar que al concepto de Guerra Fría se lo define como un período histórico que surgió a raíz de la pugna por acuerdos territoriales entre dos bloques de poder política e ideológicamente muy definidos, surgidos al finalizar la segunda guerra mundial.

Igualmente, además de las concepciones políticas que median en la construcción discursiva de las ficciones seriadas de género espionaje, intervienen en estos productos la conformación de un carácter psicológico de los personajes (héroe y villano), y una caracterización del concepto de Estado.

El puntapié inicial del tratamiento del objeto de investigación estará dado por la historización de tres agencias de espionaje, de reconocimiento y uso habitual en la narrativa de las ficciones seriadas de espionaje junto con la problematización de nociones propias que hacen referencia a la ciencia política, como razón de Estado, guerra fría; todo para dar un uso tangible y claro de los mismos.

Luego se incurrirá en el debate del concepto de género, desde las posiciones analíticas de Mijail Bajtin y Raymond Williams, así como, la participación de los conceptos de transposición de Oscar Steimberg y de la noción de género-

producto de Eliseo Verón. Estas concepciones procuran aportar un sentido de reflexión particular sobre la concepción de género. Conjuntamente, el esquema actancial de Greimas proporcionará el criterio analítico para llevar hacia delante el proceso de análisis de los productos ficcionales culturales.

También se tratará de problematizar la cuestión de la matriz y genealogía del género del espionaje. Para ello se realizará una recorrida a partir del origen del género policial hasta llegar al género del espionaje. La conformación de esta matriz pretende exponer exhaustivamente un análisis que asiente la complejidad del género del espionaje y enuncie los comienzos del género.

Cabe señalar que para dar comienzo al proceso analítico se procedió a efectuar un relevamiento bibliográfico tendiente a permitir visualizar otros trabajos de investigación que incurriesen en el análisis e investigación de productos ficcionales culturales televisivos que se enmarcan dentro del género del espionaje. La idea era poder aproximarse a otras investigaciones, y tenía por objetivo el de poder llegar a tener un acercamiento más profundo a la temática indagada así como contribuir al proceso de trabajo investigacional. El resultado de esta minuciosa búsqueda, que transcurrió por bibliotecas e Internet, no fue del todo positivo ya que, como antecedente directo, se halló un texto titulado “Il Caso Bond”, de Umberto Eco[3], no lográndose obtener acceso al mismo; tan sólo se tuvo una proximidad de índole informativa sobre el contenido del trabajo investigativo. Al respecto, esta publicación hace hincapié en el análisis de las primeras cinco producciones cinematográficas del personaje James Bond, agente 007, en su estructura narrativa, donde además se analiza la figura del espía.

[3] ECO, Umberto y DEL BUONO “Il Caso Bond” (en inglés, “The Bond Affair”). London, Mac Donald’s, 1966. Y también se puede hallar una colección de ensayos editados por Umberto Eco, en Umberto Eco: "The Narrative Structure in Fleming" in his The Bond Affair (1966) reprinted in Bernard Waitesr, Tony Bennett and Graham Martin ed. Popular Culture: Past and Present (London: Croom Helm, 1982).

Asimismo, a pesar de la frecuente búsqueda, no se lograron hallar otros antecedentes sobre publicaciones que giren en torno al campo analítico del discurso de enlatados televisivos del género del espionaje[4].

Lo que sí se halló, y en muy buena cantidad, es bibliografía que se corresponde con el análisis de un género como es la telenovela. Lo interesante a rescatar aquí es que la lectura de dicho material investigativo presenta algunas similitudes -y otras diferencias- entre dos géneros bien delimitados. La telenovela se caracteriza por presentar una publicación televisiva serializada, donde cada capítulo tiene un comienzo y se conecta con el siguiente; en tanto las series de espionaje, si bien se conforman en episodios, son de tinte unitario. Es decir, la trama comienza y finaliza en el mismo capítulo. Por otro lado, la telenovela basa su eje argumental en la disputa clasista, es decir, la lucha entre ricos y pobres, donde la mediación pasa por el reconocimiento. En las series de espionaje, el eje clasista no se contempla.

Finalmente hizo su aporte bibliográfico válido una publicación que tuvo su origen en 1993, en formato de cuardenillo, y que era material de la cátedra “Teoría y Práctica de la Comunicación II”, de la carrera Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. En su acápite sobre los estudios culturales británicos y la televisión, luego de realizar un desarrollo que va desde las posiciones de Althusser y Gramsci sobre la ideología, hasta llegar al cuadro de las lecturas preferentes de Stuart Hall; se encauza este trabajo a describir y analizar los significados que se privilegian en aquellas series televisivas de corte policial (de 1980 a 1983), en cuanto a la cuestión de género masculino y femenino.

[4] Esas publicaciones no fueron halladas por mí, lo cual no implica que no existan. Sin embargo, los textos que si aparecen (en bastante cantidad) son de índole periodístico, que a lo efectos de esta investigación, no se consideran pertinentes.

Capítulo 001
Enfoque Teórico

1.0 Alguien te espía

El Estado-Nación, dentro de la amplia gama de actividades y funciones de su burocracia institucional, posee diversas ramas de seguridad. Dentro de este campo se encuentran los servicios de inteligencia que desempeñan las funciones de obtención, elaboración y distribución de información procedente del enemigo, y protección de datos propios frente a la acción del adversario. De este modo, las áreas de inteligencia luchan contra adversarios bien definidos: los servicios secretos de países enemigos, los espías de países aliados y todas las áreas de espionaje del mismo país. Asimismo, los servicios de inteligencia desarrollan su labor dentro de una zona gris que se caracteriza por rozar entre la legitimidad y la delincuencia. Obviamente que la práctica del fisgoneo estatal se ampara en la legalidad de proteger al Estado. O sea, el espionaje no deja de ser una de las tantas actividades llevadas a cabo por el Estado-Nación, practicada en el terreno de la política, la estrategia militar y/o la economía. "*En propiedad científica, el espionaje consiste en la sustracción de información de un emisor o de un archivo con ignorancia y sin consentimiento de su legítimo propietario*"[5].

Los servicios de inteligencia tienen un origen en el tiempo y en la razón política. A continuación, a modo de información se brindará un pequeño detalle acerca de su constitución en Gran Bretaña, Estados Unidos y Rusia (antes, la Unión Soviética).

[5] GUBERN, Román "Comunicación y cultura de masas". Barcelona, Ediciones Península, 1977. Pág. 240.

Dicho de otra manera, no se va a realizar aquí un análisis histórico profundo de la constitución de las áreas de inteligencia de los países mencionados anteriormente sino que se aportará información que establezca un vínculo entre contexto histórico y razón de Estado, siempre de acuerdo a como han ido visualizando el enfoque del servicio de inteligencia.

Vamos a dar comienzo con el caso inglés. El espionaje tiene sus orígenes formales a mediados del siglo XVI, cuando se dio comienzo al reclutamiento de agentes secretos, a fin de cumplimentar con el objetivo de atemperar los posibles conflictos con las hordas mongólicas, los bretes feudales y la problemática de la lucha por la hegemonía europea y la conquista de nuevos mundos[6].

Ya a mediados del siglo XIX, la inteligencia británica hacía hincapié en tratar de "*neutralizar la influencia marxista (grupos de izquierda), el nacionalismo*"[7] y los constantes resurgimientos revolucionarios. Durante los primeros años del siglo XX, el foco de atención del espionaje inglés fueron los grupos de espías alemanes enviados a Londres y la lucha contra la revolución bolchevique, así como las tareas de contraespionaje durante el desarrollo de la primera guerra mundial. Avanzado el segundo gran conflicto bélico, los británicos crearon un organismo denominado Special Operations Executive (SOE), cuya misión era "*la de provocar sabotajes, revueltas y asesinatos en la Europa ocupada por tropas*"[8].

Finalizada la segunda guerra mundial, la inteligencia del Reino Unido tendió a perfilar sus tareas en actividades que tenían como protagonista principal a aquellas diligencias que constaban de la

[6] Ver SANCHEZ ARMAS, Rafael J. "Historia de los Servicios Secretos". En www.centrodecriminologia.com/DiccionarioSeguridad.HTM#historia
[7] Ibídem anterior, pág. 3.
[8] Ibídem anterior, pág. 4.

lucha contra el aparato soviético y sus países satélites, acciones de contraespionaje y servicios de control y vigilancia para la OTAN.

Otra de las agencias de espionaje más reconocidas ha sido la soviética KGB. Luego del triunfo de la Revolución Bolchevique se constituyó un organismo conocido como CHEKA, cuyos lineamientos básicos eran combatir la "*contrarrevolución, los sabotajes y la especulación*"[9]. La KGB (Comité de Seguridad del Estado) tal como se la conoce, vio la luz luego de la desaparición física de José Stalin. Fue producto de la fusión del Ministerio de Seguridad del Estado (MGB) y el Ministerio de Asuntos Interiores (MUD). La KGB, que se mantuvo en funcionamiento hasta la caída de la Unión Soviética, en sus inicios tuvo como objetivos principales los "*de sofocar la disidencia (entiéndase la oposición al régimen gubernamental); el nacionalismo en Ucrania, en las repúblicas caucasianas y en Lituania y controlar el brote (fundamentalismo) religioso*"[10]. Obviamente que las conspiraciones estuvieron siempre presentes. De hecho, en más de una oportunidad este organismo de inteligencia operó para destituir o instituir funcionarios de primera línea del gobierno de la URSS (tales los casos de Nikita Krushev y Yuri Andropov).

Durante el período de la guerra fría, las tareas de la KGB se focalizaron en el espionaje, contraespionaje y acopio de información tecnológica.

Por último, la otra institución del fisgoneo profesional más renombrada es la vigente y estadounidense Central of Intelligence Agency (CIA). Tiene su origen a partir de la finalización de la segunda guerra mundial, cuando un organismo conocido como Overseas Security Service (OSS) fue transformado en la CIA. Y se

[9] Ibídem anterior, pág. 6.
[10] Ibídem anterior, pág. 6.

dispuso que esta institución asesorara al presidente del gobierno norteamericano en política militar y diplomática así como que previniera "*las amenazas y adoptara medidas de control en las instalaciones estratégicas de Estados Unidos*"[11], llevando a cabo tareas de contrainteligencia y espionaje exterior y seguridad ofensiva y defensiva.

Desde hace casi sesenta años, la CIA ha incursionado en un rol de carácter intervencionista, valiéndose de sabotajes, subversión de gobiernos democráticos y asesinatos de dirigentes políticos (por ejemplo: Bahía de Cochinos, y Chile 1973).

Finalmente, durante los años de la Guerra Fría, la CIA al igual que las dos agencias anteriormente mencionadas cumplió funciones de espionaje y contraespionaje.[12]

La historia del origen de los servicios secretos está sostenida -en gran parte- por una cosmovisión de Estado que se mueve bajo el paraguas de la concepción de razón de Estado. Se comprende por ello a la regla con que se gobierna lo perteneciente al interés del Estado. Y dicho de este modo, la razón de Estado es un construcción basada en una estrategia que implica la presencia de un marco ideológico, es decir, hay un vínculo entre razón de Estado e ideología.

Dentro de la noción de razón de Estado, se visualiza el supuesto de que el equilibrio de poder actúa como un mecanismo para la autodefensa de los Estados naciones. Este mecanismo se ve acechado cuando por un aumento de las condiciones de poder de otros Estados, se tiende a disminuir la independencia y la existencia. La razón de Estado implica los objetivos por los cuales se gobierna el interés del Estado mismo, o sea, un proyecto

[11] Ibídem anterior, pág. 7.
[12] Ver ibídem anterior, pág. 8.

político que entre otras cosas contempla un modelo de régimen estadual, donde se demuestran confesados propósitos de autoprotección. De todos modos, la razón de Estado mantiene un vínculo con la ideología en tanto y en cuanto el Estado construye sus acciones a través de ella y, por medio de esta última, justifica sus propósitos reales de argumentaciones racionales. Por ende, razón de Estado, ideología y equilibrio de poder se articulan en casos muy precisos tales como la justificación de una determinada acción en el escenario nacional e internacional.

El uso de la razón de Estado, empleándola como equilibrio de poder, no se debe a ninguna cuestión azarosa, sino a una potencialidad que subyace dentro de un contraste que va desde el rigor pretendido y su carencia a una posible materialización del equilibrio de poder por medio de la ideología. Entonces, la razón de Estado tiende a encubrir, racionalizar y justificar la acción política (nacional e internacional) tal como lo presenta en una realidad construida.

La referencia que hace la Ciencia Política al concepto razón de Estado hace mención a que cuando un Estado nacional pretende imponer y mantener su hegemonía, su orden político y manifiesta su interés por alguna cuestión se comienza a elaborar un proyecto estratégico que tiene una instancia básica, que toma como eje el de deber dar respuesta a los intereses nacionales del propio Estado. La tesis de la doctrina de la razón de Estado afirma que la seguridad del Estado es una exigencia de tal importancia que los regidores estatales se ven constreñidos, para garantizarla, a violar las normas jurídicas, morales, políticas económicas, que consideran a su vez imperativas cuando tales exigencias no están en peligro. En otras palabras, la razón de Estado es la exigencia de seguridad del Estado, la cual impone determinadas conductas a sus regidores, y la doctrina relacionada

se puede formular, en su núcleo esencial, ya sea como una teoría empírica que constata y explica la conducta específica de los estadistas en determinadas condiciones[13].

Ahora bien, razón de Estado es un concepto que se vincula directamente con la noción de asunto de Estado y, junto con ello, con el modo de materializarlo y fortalecerlo. A priori, es una figura que busca legitimar acciones políticas. Así, en el campo de la política, se busca que la noción de razón de Estado se envuelva bajo ribetes de legitimación social. Esto es, trasladarla como una posible razón de gobierno, razón política y razón de poder, lo cual implicaría caer en el riesgo de considerar al concepto en cuestión como pasible para la plena acción política o de gobieno, darle vía libre para hacer uso del mismo por medio de cualquier metodología. Entonces, un concepto de esta índole presenta una primera lectura donde lo que se trata de expresar es la probabilidad de comprender al término razón como semejante de motivo. Una primera aproximación política diría que al Estado le corresponde el amparo de sus instituciones y de los sujetos que intervienen en ellas. Así, de este modo, la razón de Estado sería un argumento políticamente válido para la dirección y gobierno de los asuntos que conciernen al logro y a la conservación y perpetuidad del bien común del Estado, aunque en la mayoría de las veces se torne o practique sobre el costado oscuro de la legalidad considerando a lo ilegal como legal. Digamos que el principio originario del concepto no distingue Estado de gobierno, o mejor dicho, ambos son consecuencias recíprocas donde todo se entiende desde dejar en claro que razón de Estado equivale a plantear la idea de seguridad gubernamental, y argumentarla desde la posibilidad que subyace

[13] Ver BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola y PASQUINO, Gianfranco: Diccionario de Política. Editorial Siglo Veintiuno Editores. Décima edición en español. México. 1997.

que un gobierno caiga en peligro, o que sus instituciones corran riesgo alguno. Dicho de otro modo, razón de Estado implica pensar la posibilidad de estar ante la presencia del enemigo. La razón de Estado es un fin que justifica la aplicación de ciertos medios que contemplen las decisiones gubernamentales y la defensa del Estado, ya sea aplicando cualquier medio para ello. Y uno de esos medios tiene que ver con la información. Asegurarse un acceso a la información implica posicionarse en un nivel de estrategia que contempla tácticas de poder por medio de una concepción basada en el control y la vigilancia, anticipándose a posibles nodos problemáticos en asuntos de interés nacional. La existencia de información debe ser considerada como puntal de la soberanía de Estado y como parte del ejercicio de construcción de poder. Y el manejo, administración y almacenaje de información implica el uso de una táctica de poder en consonancia con un asunto de Estado. La información es parte vital de la red de poder. Su espeso tejido traspone los aparatos y las instituciones, y es considerado sumamente estratégico para la institución del Estado Nación. La información forma parte del mecanismo de poder, a partir de considerar a la misma como estrategia inherente dentro de las relaciones de fuerza que la instituyen como un objeto posible, y así poder considerarlo como un bien preciable, sumamente valioso, pasible de futuros movimientos de índole estratégica que se engloban dentro de las políticas y acciones de la razón de Estado. A la sazón, dentro de la formulación del concepto de razón de Estado no existe otro límite que el que establece el oportunismo. Es decir, la adecuación de un acto particular estadual para lograr el fin propuesto[14].

[14] Ver MORGENTHAU, Hans J. “Políticas entre las naciones. La lucha por el poder y la paz”. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992. Y HUNTINGTON, Samuel, “Choque de Civilizaciones”. Paidos, España, 1999.

Dentro de la última etapa de los servicios secretos, éstos tuvieron un protagonismo por demás inusitado durante el desarrollo que comprende al período de la Guerra Fría, etapa histórica que surgió del enfrentamiento por acuerdos territoriales entre los dos bloques de poder de la segunda guerra mundial, especialmente en Europa. Al respecto, Hans Morgenthau expresa que "*la configuración del mundo político que se había cristalizado tras la finalización de la segunda guerra mundial era relativamente simple y de manejo bastante sencillo. Había dos bloques de poder, definidos en términos ideológicos y rígidamente agrupados en torno a las dos superpotencias, que se mantenian a raya mutuamente con la amenaza de la destrucción nuclear; estos agrupamientos competían más bien inocente y fútilmente por la fidelidad de las naciones del así llamado tercer mundo, esto es, de aquellas naciones que no se habían unido a ninguno de los bloques de poder. El principal problema que enconaba a los dos bloques de poder eran los acuerdos territoriales de la segunda guerra mundial, especialmente en Europa, y precisamente como causa de ese problema irresuelto surgió la guerra fría*"[15].

1.1 Sobre el género

Como puntapié inicial de este primer capítulo es importante comenzar a observar dos puntos de vista en torno al concepto de género, tan observado a lo largo de varios años. Sobre este particular analizaré la visión de Mijail Bajtin en cuanto a qué considera géneros discursivos y cuáles son los parámetros a tener en cuenta al momento de tratar de construir una conceptualización de los mismos. Obviamente, el aporte de

[15] MORGENTHAU, Hans J. "Políticas entre las naciones. La lucha por el poder y la paz". Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992. Pág. 416.

Raymond Williams sobre este tópico también será incluido en este acápite.

El análisis y reconocimiento histórico que realiza Williams, ofrece una reflexión particularizada sobre la constitución del género que añadirá más elementos sobre la discusión planteada aquí.

Por lo tanto estos dos enfoques -el de Bajtín y el de Williams- intentarán facilitar la utilización del concepto de género a fin de poder recurrir a ellos durante el transcurso de este análisis.

En primer lugar hay que señalar que para Mijail Bajtín los géneros son una clase de tipologías con ciertos rasgos temáticos, donde además intervienen aspectos estilísticos en relación directa a enunciados determinados y estables. A saber, según Bajtín, "*los géneros son tipos estables de enunciados condicionados por las distintas esferas de la acción humana y caracterizados por tres clases de factores: el tema, el estilo y la estructuración de sus partes. El estilo será entonces la parte más propiamente lingüística del género discursivo*"[16].

Y por otro lado se remarca la noción de enunciado, donde hay que tener presente que todo enunciado implica un acto histórico y concreto, es decir, que se construye a partir de una contextualización dada y que responde a algo concreto, tangible, único e irrepetible. Por eso, cuando se pretende discutir el concepto de género, es imperativo tener presente dos dimensiones anteriormente mencionadas: la determinación de lo histórico y de lo concreto. Entonces, Mijail Bajtín considera a los géneros como enunciados con particularidades específicas determinadas por las circunstancias de producción que se legitiman como formas socialmente reconocidas que marcan una tendencia en los noveles

[16] BAJTIN, Mijail. "El Problema de los géneros discursivos" en ESTETICA DE LA CREACION VERBAL. Ediciones Siglo XXI. México. 1997. Pág. 248.

enunciados que se producen en escenarios similares. O sea, para Bajtín en el enunciado se puede leer la enunciación como una marca, se puede leer la presencia del (perfil del) receptor, porque siempre en la (mi) intención yo me dirijo hacia alguien y ese alguien es una parte activa de mi enunciado. La emisión, la recepción no son realidades extradiscursivas sino que dejan marcas en el discurso que yo puedo leer. En definitiva, los géneros discursivos son los que nos dicen cómo usar el lenguaje, cómo localizar el lenguaje para producir el enunciado. Además, los géneros discursivos son históricos porque las transformaciones sociales logran cambios en ellos.

Otro de los que trabaja el concepto de género es Raymond Williams. Aquí, este autor manifiesta la oposición que se materializa entre una teoría de géneros fijos y un empirismo acabado, demostrando la dificultad de reducir obras literarias a géneros fijos. El eje de esta expresión se remite a la creencia en reglas constituidas para cada género, basadas en la ejemplificación que permite dar cada texto existente. Para ello, Williams se inserta dentro del marco histórico y plantea la posibilidad de pautar una teoría de los géneros desde las obras del mismo Aristóteles, acerca de la definición genérica de las “especies” de su poesía, hasta la revisión intelectual conflictiva que se da durante el Renacimiento a estos géneros históricamente instituidos. En definitiva, se corre peligro de caer en una simplificación del género, en tanto y en cuanto se produzca una abstracción de los cánones de la literatura aristotélica (clásica) con base en obras nuevas. Asimismo, en contraposición, el avance de obras nuevas que no responden a la tipología de lo clásico, pone en crisis el modelo anteriormente mencionado y da luz a la apertura de “*teorías de creatividad individual más allá de formas restrictivas*

del pasado"[17]. Pero el enfoque de la teoría de los géneros fijos fue disolviéndose en la medida en que la generalidad y la abstracción neoclásica fueron dejadas de lado como *sentidos de regulación específicos*[18]. Esta acción trajo como correlato más inmediato un conjunto de nacientes tipologías de agrupamientos *y clasificación de tendencia empírica y relativista*[19], que produjo un nexo entre producción real y nuevas orientaciones productivas. Así que puede inferirse que estas elaboraciones literarias permiten circular por un campo distinto de aquel que implicaba la puesta en marcha de categorías abstractas y residuales propias del neoclasicismo.

Al momento de establecer un nexo entre el marxismo y la noción de género, en Williams se denotan dos tendencias muy marcadas. Por un lado la articulación entre el análisis social e histórico, que es ni más ni menos que innovar en las categorías que componen al género, dándoles un perfil en el cual imperan reflexiones sociales. Por otro lado, consideraciones más cercanas al posthegelianismo (como la de Luckacs) donde se "*definen los géneros en función de sus relaciones intrínsecas con la 'totalidad'*"[20].

De lo expresado en el párrafo anterior hay un elemento de suma importancia que se manifiesta. Es aquí donde Williams hace visible la doble determinación de las relaciones sociales y del marco histórico en que se elaboran las producciones culturales. Esto es, la evidencia latente que puede observarse entre formas literarias y las sociedades y el marco de referencia sociohistórico en el que se desarrollaron y fueron puestas en práctica. Además es notoria la presencia de una continuidad de estas mismas

[17] WILLIAMS, Raymond "Los géneros" en Marxismo y Literatura. Ediciones Península, Barcelona, 1980. Pág. 207.
[18] Ibídem anterior, pág. 209.
[19] Ibídem anterior, pág. 209.
[20] Ibídem anterior, pág. 209.

formas y la manutención de las relaciones sociohistóricas. Es por ello que Williams expresa que dentro de la teoría del género la totalidad del conjunto tiene una dependencia apreciable al carácter y al proceso de las continuidades mencionadas. Es decir, las producciones culturales no se sujetan al período en que se descubren o aparecen.

Sin embargo, Williams reconoce que hasta no hace mucho tiempo el género giró en torno a la expresión concreta de un tipo de clasificación que agrupó y tendió a confundir diferentes tipos de descripción genérica. Es a raíz de este fenómeno que el planteo formal que realiza se basa en el apartamiento de disposiciones en sus elementos básicos tales como la posición, el modo de composición formal y el tema adecuado. Lo interesante aquí es la probabilidad de varias composiciones que se pueden construir teniendo en cuenta que la extensión sociocultural e histórica es por demás amplia. Esto origina que las formas a establecer no sean de carácter taxonómico, definitivo, ya que la articulación resultante (lo sociocultural y lo histórico) dan lugar a que las combinaciones demuestren una importancia histórica irreductible y gocen la posibilidad de ser reconocidas empíricamente. Entonces, la producción cultural para este autor, dentro de una práctica histórica inserta en el marco material – social, está sujeta a determinantes de índole social, cultural e histórica.

En conclusión, la noción de género -dentro del enfoque de Williams- no es considerada como un tipo ideal, ni un conjunto de reglas, ni un modelo tradicional. Al contrario, el género responde a la articulación concreta y variable de los niveles del proceso material social (donde intervienen las determinantes anteriormente

nombradas), donde el género se transforma en un "*nuevo tipo de evidencia constitutiva*"[21].

Observados los dos enfoques dispuestos sobre el género, puede comenzar a sostenerse que tanto para Bajtín como para Williams, el reconocimiento de un género pasa por mantener vigente el contexto histórico como lo circunstancial (Bajtín) y las continuidades a través de las distintos órdenes sociales (Williams).

De todos modos, una perspectiva posmodernista acusa el desvanecimiento de la concepción del género, tal vez por la ignorancia sobre la articulación de los géneros con las circunstancias de enunciación. O sea, las transformaciones sociales logran modificar situaciones comunicacionales y el cambio en éstas las supone socialmente de otro carácter. El momento de crisis que se produce ante este tipo de cambios sociales predispone una situación de diversos entrecruces genéricos donde no necesariamente se promueve una esfumación de los condicionantes circunstanciales e históricos. Al contrario, hay un cúmulo de nuevas categorías que demandan confrontar los textos elaborados en situaciones similares a fin de poder establecer qué tipos de rasgos comparten con ellos, cómo estos rasgos se articulan dentro del marco contextual y poder constituir los rasgos genéricos que allí mismo se demarcan.

Amerita aclarar que si bien los puntos de vista hasta aquí explayados remiten a la concepción lingüística (que incorpora los campos de la oralidad y la escritura) de un texto como discurso socialmente comunicativo, esto no niega ni impide que las conceptualizaciones se empleen en la esfera de la producción televisiva, ya que el mensaje irradiado (cualquiera sea su soporte técnico) es capaz de ser analizado como un texto lingüístico.

[21] Ibídem anterior, pág. 212.

Dentro del área televisiva, los géneros que se desarrollan en ella, constan en su exégesis de los que lo anteceden en la oralidad y la escritura**.** Y no es para menos que dentro de las series de televisión de espías (spy series) se incorpore la conceptualización de géneros aplicados al análisis de los enlatados que se concentran en el género del espionaje. En principio, al igual que las telenovelas, los policiales, las comedias, y los westerns, el género de espías implica un relato serializado, de emisión semanal y con un alto contenido argumental que gira en torno al acontecer de la agenda sociopolítica – económica internacional, la intriga mundial y la lucha por el poder.

El pasaje de un soporte a otro, en el caso de los géneros, es lo que se denomina transposición (en el caso de este análisis, de la novela de espías a la serie televisiva de espías). "*La transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje a otro*"[22] exhibe como en los diferentes soportes mediáticos se aprecian e incluyen nuevas citas y asociaciones de géneros que se materializan en las nuevas lecturas que se hacen del género, "*y en la definición de nuevas y cambiantes posiciones espectatoriales*"[23]. Al respecto, Oscar Steimberg señala que "*la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones, al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos -en versiones anteriores- de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura*"[24].

---

[22] STEIMBERG, Oscar. "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros" (UBA). Ponencia presentada en el Coloquio internacional "Imágenes en vuelo, textos en fuga" – Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación. Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001. Pág. 1

[23] Ibídem anterior, pág. 1.

[24] STEIMBERG, Oscar. "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva" (UBA). Ponencia presentada en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección:

Dentro del campo de los discursos sociales, Eliseo Verón plantea una diferenciación entre los géneros literarios y los géneros televisivos: la noción de género producto. Al respecto, Verón sostiene que el género-producto "*tiene una cierta estabilidad de contenidos, definen un campo semántico y un tipo de relación con el espectador*"[25], mientras que caracteriza al género-literario con la designación de un nexo con la materia significante, comparándolo con lo que Verón señala el caso de la entrevista, el reportaje o el debate televisivo.

Y de acuerdo con lo que se señalaba de Steimberg, podría expresarse que las transposiciones, en lenguaje veroniano, están determinadas, a su vez, por el carácter de género-producto (como un caso de la posible lectura en clave bajtiniana de las huellas del destinatario).

1.2 El Modelo Actancial

Para llevar hacia delante esta investigación, se tomó como criterio analítico el uso del modelo actancial mítico de Greimas.

Este modelo se construye a partir de tener en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales para ofrecer un "valor operatorio" para la investigación de las manifestaciones míticas y/o discursivas.

A priori, el modelo actancial mítico se constituye a partir de presentar un esquema simple donde intervienen seis categorias analíticas (sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente y

"Transposiciones intermediales y pasajes de géneros", -Germersheim – Mainz, Alemania, setiembre de 2001. Pág. 1.

[25] ESCUDERO, Lucrecia "El secreto como motor narrativo", en Verón y Escudero en Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona, Gedisa Editorial, 1997. Pág. 76.

adyuvante), donde los personajes (categorias analíticas) se transforman y se comportan como actantes. El actante es el personaje que se desenvuelve en un relato por medio de funciones asignadas. "*Para nosotros, un actante se constituye a partir de un haz de funciones, y un modelo actancial se obtiene gracias a la estructuración paradigmática del inventario de los actantes*"[26]. Entonces, dentro de este modelo, los personajes adquieren una concepción funcional, es decir, que se definen por conjuntos de acción en las que participan, "*estando constituidas estas esferas por los haces de funciones que les son atribuidas*"[27]. Y los personajes bajo el aura de las funciones se denominan actantes.

De acuerdo con las categorias analíticas y el modo en el que está construido el modelo actancial de Greimas, el mismo está basado sobre el objeto del deseo que es perseguido por el sujeto y que se sitúa como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, "*estando el deseo del sujeto, por su parte, modulando en proyecciones de adyuvante y oponente*"[28]. Ahora bien, el objeto de deseo es aquél que impulsa a la acción y determina el éxito. Por sujeto se caracteriza al protagonista de la acción, su actuación se dirige a obtener la posesión, lograr la instancia de la victoria derrotando las dificultades. Por destinador se conceptualiza a quien le da el cometido al héroe de una misión. Por otro lado, el destinatario "*se funde en actividad con la figura del héroe-sujeto*"[29]. En otras palabras, el destinatario es el beneficiario final del objeto que se persigue.

Dentro del esquema de Greimas restan dos tipos actanciales, el adyuvante y el oponente. "*En la manifestación mítica que nos*

[26] GREIMAS, A. J. "Semántica Estructural. Investigación metodológica". Editorial Gredos. Madrid. 1987. Pág. 289.
[27] Ibídem anterior, pág. 267.
[28] Ibídem anterior, pág. 276.
[29] Ibídem anterior, pág. 273.

interesa, comprendemos que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo"[30]. Por ende, por adyuvante se comprende a la función de toda actuación en favor del héroe-sujeto, mientras que por oponente se define como actuación adversa al héroe-sujeto.

En sintesis, el modelo analítico de Greimas (el esquema) se basa en la articulación de actores que componen un relato particular; una estructura de actantes, un género. "*Los actantes poseen, pues, un estatuto metalingüístico por relación a los actores; presuponen acabado, por otra parte, el análisis funcional, es decir, la constitución de esferas de acción*"[31].

1.3 Matriz y Genealogía del Género del Espionaje

Desde nuestra perspectiva, y en cuanto a las producciones televisivas extranjeras (básicamente las de origen estadounidense e inglés), importan para esta investigación las que responden a la temática del espionaje.

Estas producciones que se definen por medio de un género específico o de la trama sobre la cual gira, no afloran por azar sino que son alcanzadas por el contexto sociohistórico dentro del cual se encuentran contenidas. Pero no hay que olvidar que estas producciones gozan de caracteres que proceden de formaciones del pasado y que en el presente articulan nuevas dimensiones y generan nuevos significados y nuevas formas. La exploración de las particularidades de una temática cultural (por género, por

[30] Ibídem anterior, pág. 275.
[31] Ibídem anterior, pág. 268.

producción cultural) implica reconocer las matrices que se cruzan en la elaboración de la producción actual.

Entender el género del espionaje obliga a indagar en los inicios de otro género, en su formato literario. El puntapié inicial en los géneros literarios modernos lo brinda la novela policial, cuyo creador directo es Edgar Poe, quien presentó mundialmente a su detective Auguste Dupin como su delfín dorado.

El policial inicial se comenzó a elaborar en el primer tercio del siglo XIX, para tomar gran ímpetu desde finales del mismo siglo hasta mediados del XX. Hay que tener en claro que el contexto histórico de aparición de este género y toda su continuación durante el siglo XIX viene encadenado a los procesos revolucionarios de mitad de siglo en gran parte de Europa, la vida en las grandes ciudades y el descubrimiento del paradigma positivista en la investigación social, así como el método deductivo de las ciencias sociales.

La vida citadina trajo apareado un cambio en las condiciones de vida, modificación que tenía amplia vinculación con la concentración obrera y lo atroz de su vivencia y el anonimato. Esta amenaza de revolución social siempre corrió como una intimidación constante sobre la sociedad. Y con estos antecedentes, el clima social en las ciudades contribuyó en el policial a agregar un par de características que lo volvieron atractivo. Para ello, la profundización de los pensamientos en el sujeto, la descripción acabada del miedo, del dolor y de la angustia, así como el desconsuelo de quien espera a la muerte para transformarse de víctima a protagonista ocasional de un crimen, contrastan con el análisis y la reflexión que se hace con el misterio

En estas producciones literarias todo es causa de efectos planeados con antelación, las descripciones se fundamentan a

partir del planteo de un problema que llega a una feliz solución. La construcción de los diálogos tienen por objeto promover en el lector una hipótesis que ayuda a mantener el suspenso y que conlleva a la salida del caso. Ejemplo de esto último es la interposición de algunos lexemas que cumplen la función de hacer más entendible aquellas alusiones que llevan al final esperado. Se puede decir entonces que, este género se muestra preciso y exacto, estimulando la premisa del misterio y adjetivando en el planteo preciso y en la resolución de igual manera. Esta es la novela policial, caracterizada por ser armoniosamente elaborada, encantadoramente atractiva y obsesiva en cuanto a la rigurosidad de sus elementos "científicos".

El rigor científico - metodológico se ve mucho más desarrollado en aquellos autores de finales de siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La novedad del método abductivo se incorpora aceleradamente al género. Mejor dicho, es la herramienta de trabajo del detective -investigador privado no siempre dentro de las filas de la corporación policial-, que alterna sus saberes teóricos con los prácticos y que los acompaña con instrumentos de laboratorio. El paradigma positivista, muy en boga durante la etapa de producción del policial clásico (sobre el que estamos analizando), implica incorporar las fases de observación, análisis y conocimiento. Al respecto, los personajes centrales de estas novelas transitan en torno a la elaboración de una hipótesis o una premisa que puede llevar a la predicción del caso. Es decir, apelando a una máxima detectivesca (muy propia de Sherlock Holmes[32]), el éxito de las hipótesis se mide no por las conjeturas sino por lo bien que las hace. "*Lo primero que se debe hacer es lanzar una idea. Una vez hecho esto, el siguiente cometido es ocultarla y poner énfasis sobre todo aquello que*

[32] Personaje principal de las novelas de Sir Arthur Conan Doyle.

pueda suponer una explicación distinta"[33]. De acuerdo con esto último y en vinculación con Peirce, Sebeok enuncia que la "*diferencia entre un juicio perceptivo y una deducción abductiva es que el primero no está sujeto al análisis lógico, al contrario que la última*"[34]. O sea, la construcción de una hipótesis que tiende a predecir algo**,** es a la que se considera una inferencia a partir de premisas que no son demostradas como válidas. Y deducción es la manera por la cual se llega a los probables resultados, mientras que por inducción se enrola aquello que somete a la hipótesis a prueba experimental. En sí, el policial presenta al lector la mejor hipótesis, que además de ser sencilla y natural, facilita el camino de la comprobación de la misma, y "*es la que contribuirá a la comprensión del más amplio grupo de hechos*"[35], además de proceder a disgregarla en pequeños elementos lógicos y examinarlos cuidadosamente, para luego formular una respuesta correcta y convincente. Este es el claro ejemplo de cómo el racionalismo positivista se articulaba dentro de la literatura[36].

Finalmente, el género de la novela policial presenta dos grandes personajes, o mejor dicho, dos figuras principales confrontadas en dos campos bien disímiles: el detective o

[33] SEBEOK, Thomas A. Y UMIKER-SEBEOK, Jean "Sherlock Holmes y charles S. Peirce. El método de la investigación". Paidós Comunicación, Barcelona, 1994. Pág. 82.
[34] Ibídem anterior, pág. 34.
[35] Ibídem anterior, pág. 46.
[36] La idea de la observación, el análisis y el conocimiento tiene que ver con una puesta en práctica de la didáctica educativa positivista que se caracterizó por desplegar la teoría heredada el método científico apuntaba "*al desarrollo de los pasos formales de la enseñanza, enfatizando el proceso de la instrucción como transmisión del saber*", "*la concreción de reglas de acción para la enseñanza, conforme a pasos y medios determinados*", la transmisión y conservación de valores y humanismo ético no religioso normativizado, el conocimiento enciclopédico y la transmisión de conocimiento de generación a generación. Las citas corresponden a: DAVINI, C "Conflictos en la evolución didáctica. La demarcación de la didáctica general y las didácticas especiales", en A. Camilloni y otras "Corrientes didácticas contemporáneas. Paidós, Buenos Aires, 1996. Pág. 45.

investigador (representando al héroe) y el criminal (encarnando al villano de turno). Sucintamente se puede decir que el detective desarrolla sus tareas laborales en la esfera privada, no es empleado de las fuerzas de seguridad públicas o estatales, lleva hacia delante su propio emprendimiento. Además posee un capital cultural y simbólico extenso y se jacta de impartir un saber que llevará orden y dará luz a la acción misma de contribuir a desenredar la madeja de un crimen y con ello, dejar esclarecido el hecho delictual, respetando a rajatabla la norma legal. Por otro lado, el delincuente de turno se caracteriza por tener una mente brillante, codearse con la alta sociedad y tener siempre a mano una coartada. Es ni más ni menos que un alter ego perfecto, un artista del crimen.

La riqueza del género policial es maravillosa. Ha recogido el aporte del psicoanálisis, del surrealismo, del monólogo interior y de la acalorada vida de finales del siglo XIX y primeras décadas del que le continuó: contrabando, crímenes luctuosos, robos planificados, descontento social, grandilocuencia clasista y diversidad geográfica de locaciones (grandes ciudades, el campo y capitales de Estados). Disponiendo de todos estos elementos, ha ingresado en los más temibles e intrincados laberintos del vivir contemporáneo. Además, la proposición inicial se mantiene, el detective desenreda cronometradamente la madeja del delito.

Y del detective del policial al agente secreto del mundo del espionaje. El policial incorporó temáticas que rozaban las conspiraciones políticas, las intrigas internacionales, huidas de Estados totalitarios, la competencia por secretos militares y científicos, la búsqueda de información táctica, la consideración del otro sujeto por enemigo, entre otros temas. Este dimensionamiento e inserción de los nuevos tópicos provocó la asentada e innovada entrada del espía como protagonista absoluto de sus historias.

El género del espionaje tuvo su mayor producción literaria a partir de finales de la última década del siglo XIX. Obviamente que esta producción se incrementó ostensiblemente a partir de las sucesivas guerras que acosaron a gran parte del planeta, sobre todo a aquellas que tuvieron lugar en Europa, el viejo imperio ruso y las posesiones de ultramar de los principales antiguos reinos europeos.

La tirantez política entre dos o más Estados naciones, las disputas territoriales y comerciales, y el incremento de belicosidad militar (más soldados, más pertrechos, etc) dieron la pauta sobre la cual giró la primera etapa de la novela de espías, es decir, hasta el fin de la primera guerra mundial, donde la trama se centraba alrededor del crimen político (claro ejemplo de esto último es la novela "El Agente Secreto", de Joseph Conrad, cuya publicación data de 1920). Una segunda etapa incorporó la aparición práctica de los totalitarismos europeos (fascismo – nazismo), el avance comunista, la caída de los viejos imperios europeos, la inserción norteamericana en América Latina y Asia, y el debate por la novel estrategia geopolítica, más la Guerra Fría, se combinaron como elementos de la agenda política internacional que articularon en los diversos argumentos de la novela de espionaje (publicaciones representativas de este período son las obras de Ian Fleming -elaboradas en la década del '50-; y John Le Carré -escritas a partir de los años '60-). Y éste es un elemento a observar.

El género literario del espionaje (del cual devinieron enlatados televisivos y sagas cinematográficas), si bien retoma componentes del policial (la idea de la investigación, básicamente con sus conjeturas), innova con otros, a saber:

a) se resignifican los procesos de convivencia en las grandes ciudades por el de escenificación y traslado en varios países, sobre todo en el viejo continente;
b) se secundariza lo concerniente a lo que fue el hallazgo del racionalismo positivista metodológico dándole prioridad a los descubrimientos científicos, es decir, hay toda una presentación y demostración de artefactos y técnicas elaborados para satisfacer los requerimientos propios de cada misión, de cada objetivo de inteligencia.
c) el temario de la geopolítica y la economía sobresalen, la seguridad y los secretos nacionales toman un cariz de asunto de Estado y se deja de lado la problemática local (una falta delictiva cualquiera en un lugar específico como puede ser una casa, un tren, etc) por la problemática internacional (crímenes, intrigas, sabotajes, robos de documentos, etc en varios países de uno o más continentes).
d) La figura del delincuente se deja de lado y aparece la del enemigo del Estado. El delincuente, aquel sujeto que atentaba contra la ley, que preferentemente se abocaba a delitos muy precisos como un gran robo, un asesinato o una cadena de ellos (tal el caso de "Jack el destripador"), cede su lugar al enemigo, actor social bien marcado, profesional de su campo laboral y un obseso perfeccionista en su modus operandi.
e) La doble identidad. Este elemento recorre muy a menudo el género del espionaje. Se presenta aquí el juego de la ambivalencia y de la ambigüedad del agente secreto. La doble identidad se caracteriza por aunar dos criterios. Por un lado, la formalidad propia del espía donde se lo conoce como tal, las prácticas que desarrolla y su desenvolvimiento diario para una agencia de seguridad de su país. Pero por otra parte, muestra el lado oscuro de la personalidad laboral del agente secreto, ese

costado que remite a este sujeto a poner a disposición del otro (el enemigo) su capacidad intelectual y física, cosa que hace para su otro patrón (el Estado, alguna organización terrorista de mayor dimensión).

Veamos lo siguiente. La coexistencia en las grandes urbes tiene que ver más con la capacidad que poseen las poblaciones para que un sujeto pueda esconderse, descubrirse, planificar y ejecutar un magnicidio. Ahora bien, la escenificación y traslación por varios Estados permite señalar la magnitud y la estructura de poder de inteligencia que poseen los servicios de seguridad en su expansión geopolítica. Incorporar a la trama literaria la mayor cantidad posible de situaciones por fuera de las fronteras territoriales implica marcar un énfasis sobre las acciones concretas de las agencias de seguridad en cuanto a su situación operativa. En pleno proceso de avance geopolítico la injerencia de este factor da pie al uso del servicio secreto y pone sobre el tapete el protagonismo del espía en diversas incursiones que tienen que ver con sus tareas laborales habituales. En sí, estas huellas del campo político dentro de la novela le dan un giro narrativo donde la búsqueda del éxito en la misión (en representación directa al Estado nacional) y la mutación del personaje en héroe (esto remite a que en algunos casos los espías terminan salvando al planeta de algún tipo de aniquilación parcial -bombas atómicas, bacteriológicas-) son dos características concreta de la trama literaria. No hay que olvidar un elemento muy significativo: la continuidad argumentativa del agente secreto tiene su lugar de residencia en Europa**.** La novela de espionaje centra su radio de acción preferentemente en Europa, aunque el resto de los continentes también tienen su participación especial.

En el caso del viejo continente hay una disposición geográfica que permite englobar varios países cuyas distancias limítrofes son mucho más pequeñas que en nuestras latitudes. Además, el encanto que trae a colación la historia sociopolítica europea colabora con los antagonismos políticos que se dan en el continente, logrando así un marco perfecto para la acción argumentativa (o narrativa).

No es descabellado observar que ciertas reminiscencias de centurias pasadas se traen a colación al incorporar al viejo continente como testigo directo del enunciado del espionaje. Baste recordar que los primeros atisbos acerca de prácticas concernientes al espionaje en producciones literarias se remontan a autores tales como Christopher Marlowe y Daniel Defoe, donde las conspiraciones cortesanas estaban a la orden del día. Más acá en el tiempo el estadounidense James Fenimore Cooper (autor de "El espía") en pleno siglo XIX descubre al agente secreto involucrado en las arenas políticas de su país (se sitúa en torno de la independencia nacional norteamericana) para llegar a los contemporáneos (y más conocidos por el público en general) Graham Green, Ian Fleming (James Bond), John Le Carré (George Smiley), Tedd Allbeury, Tom Clancy (Jack Ryan) y Robin Lockhart (Sidney Reilly).

Dentro de este género, se manifiestan tres enunciaciones muy claras sobre la tarea de los servicios de inteligencia, que se respetan como axiomas a lo largo de la historia.

En primer lugar, hay toda una definición cierta en cuanto a que las ramas de inteligencia registran la doble función de obtener, elaborar y distribuir la información proveniente del enemigo y resguardar la propia como prevención de la posible acción del rival.

En segundo lugar, los contrincantes de los servicios secretos son sus homónimos de las naciones adversarias, los departamentos de seguridad de los países aliados y los diferentes servicios secretos de la estructura interna del país (hay que recordar que a medida que la agenda internacional fue variando, y con ello se dio ingreso a la segunda etapa del género, hicieron su debut en estas lides los grupos terroristas y la guerrilla latinoamericana).

En tercer lugar -y esto es muy importante de señalar- la práctica del espionaje roza entre la legitimidad y la transgresión legal, denotando así que cualquier medio es viable para la consecución de fines que sostengan la defensa de los intereses nacionales.

Las enunciaciones mencionadas unos párrafos más atrás, como características del género literario del espionaje, se transponen al formato televisivo de un modo muy singular. En primer lugar hay una inclusión y asociación de géneros, de hecho, se incorporan atisbos del drama, lo cómico – paródico, y lo épico. La incorporación de estos géneros contribuye a complejizar el relato audiovisual, implicando un nuevo juego, una articulación de libertades que buscan abandonar parte del esquema narrativo del género. La re-narración (la narración transpuesta) da lugar a la exhibición de cambios en el soporte. La inclusión del drama aporta una composición de índole política, donde los destinos de los actantes se forjan políticamente. Pero lo principal es la intervención de lo histórico con el secreto de Estado unidos con rasgos comunes a la época. "*La época se hace concreta, visible y argumental-visible*"[37]. Por otra parte, la incorporación de lo cómico – paródico desemboca como una estrategia contestataria, crítica. Se presenta

[37] BAJTÍN, Mijail "Teoría y estética de la novela". Taurus Humanidades, Madrid, 1991. Pág. 398.

una lucha contra quienes ostentan el poder, tendiendo a buscar una reflexión, invocando una fuerza desenmascaradora, que opone la ingenuidad al convencionalismo, la simpleza a la hipocresía interesada. Finalmente, la inserción y uso de lo épico apunta a resaltar el costado aventurero del héroe-sujeto, en el sentido de que el héroe persigue con lucidez sus objetivos por vías no convencionales, girando en torno a un código particular, mediante el cual también se mide su identidad.

Las series de espionaje recogen los conflictos políticos contextuales de la época, focalizados en el accionar del agente secreto como centro de las posibles relaciones en cuanto a problemáticas o acontecimientos que trasciendan. Los personajes centrales se cimentan a partir de presentar rasgos psicológicos muy puntuales. En cuanto a los secundarios, se deja de lado la profundización de sus rasgos personales; sí se produce una expansión descriptiva del relato principal, pero lo que no se pone en práctica es la sucesión de relatos paralelos. La narración audiovisual es rápida y vertiginosa, pero hay menos profundidad temática (en a cuanto descripción de personajes, el marco de la historia, etc.). Además, el formato televisivo acentúa el estereotipo del género masculino, donde concentra un sentido fálico por excelencia, que se da por medio del uso de las distintas armas de fuego y de todos aquellos "artefactos" de utilidad rutinaria en la actividad del espionaje. Pero el sentido fálico que apuntala un grado de machismo imperante en el relato, en la transposición del género privilegia un recurso como la acción de los cuerpos: a pesar de la constante presencia de armas de fuego, cuya eficacia mortal está bien probada, los muertos por ellas no son tantos; tan sólo algunos pocos o ninguno. "*La acción del arma de fuego es*

rápida y menos vistosa"[38]; por ello, "*las peleas corporales y las luchas con armas blancas*"[39] se incluyen mucho más a menudo porque pueden prolongarse en el tiempo y hacer gala de un amplio registro físico. El uso de la fuerza física implica un recurso moralista donde el héroe sólo utiliza su fuerza contra el o los villanos. Y un detalle muy singular es que una vez producidos estos entuertos de pugilato, así sean en la vía pública, dentro de un local de uso público o privado, jamás surgen policías ni jueces. Digamos que, "*el aparato judicial que estaría dispuesto a restablecer el orden social perturbado*"[40] está suplantado y caracterizado por el agente secreto.

El traslado de los personajes se realiza en locaciones interiores y exteriores. La ambientación se representa por medio de un espacio apuntado a lo burocrático, a lo estatal, con un estilo contextual, mientras que se grafica mucho más la escenificación mundial, pautando un recorrido muy diverso por distintas ciudades y países. Este espacio exterior, marcado por los conflictos políticos, es el que cambia de acuerdo al juego que presentan los personajes y los acontecimientos. El desplazamiento exterior aporta una evasión de la realidad que tiende a actuar como un placebo lúdico dentro de la misión del actante héroe-sujeto. Las diferentes locaciones geográficas y, junto con ello, las propuestas aventureras de estas re-narraciones prolongan una actividad relajante y constituyen espacios imaginarios donde se propone sin gran esfuerzo un colosal mundo apocalíptico, y un camino titánico a las acciones de los actantes (que se abandonan en todo tipo de terreno). Aparte, genera un costado de suspenso y de corte épico, no sin dejar de lado lo concerniente a la

[38] GUBERN, Román "Comunicación y cultura de masas". Barcelona, Ediciones Península, 1977. Pág. 107.
[39] Ibídem anterior, pág. 107.
[40] Ibídem anterior, pág. 108.

consecución y uso del poder, y con ello, toda una lectura en clave de táctica de movimientos óptimos en el campo de las batallas de espionaje. Todo esto sin olvidar que esta traslación global se enmarca dentro de la creciente violación de las normas legales sobre la información y la privacidad, invocando razones de bien público.

La transposición cubre las fronteras de los contrincantes del héroe-sujeto. En el soporte literario, el agente secreto plantea su disputa contra aquellos hombres que integran las filas de servicios de inteligencia extranjeros u organizaciones violentas que atentan contra la seguridad del Estado-Nación, pero siempre la lucha se mantiene en el plano de la organización que agrupa a los hombres, aunque se mencione a la cabeza de la misma. Cuando se transpone al formato televisivo, si bien la ofensiva se mantiene, lo que aparece como nuevo es la personalización de la organización, es decir, se identifica a la organización con alguien, con el villano. El espía entabla su conflicto con ese sujeto, que representa en su totalidad a la organización a derrotar, convirtiéndose en "*un arquetipo estable y reconocible fácilmente por el público, mediante situaciones y efectos recurrentes*"[41].

El campo de las ciencias se ve avasallado por un sinnúmero de dispositivos técnicos al servicio del descubrimiento y traslado de la supuesta "verdad" a descubrir, a obtener o a vender. La verdad es una mercancía. A diferencia del policial donde las amenazas y los acertijos son los que reinan, en el espionaje las pistas toman un segundo lugar**,** el temor se vincula por medio del apoderamiento del otro, un posicionamiento que marca una tendencia hacia un tratamiento muy mercantil, una vuelta a la

[41] GUBERN, Román "Fabulación audiovisual y mitogenia" , en VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (comps.) Telenovela. Fición popular y mutaciones culturales. Gedisa Editorial, Barcelona, 1997. Pág. 34.

mercancía. Es materia común que la información sufra un desplazamiento que la lleve a incorporar un valor agregado, donde su costo (incremento del valor) está dado por medio de su dificultad de acceso y por el contenido que encierra. Hablar de mercantilización de la información remite directamente a la idea de mercado, "*un espacio social donde las voluntades individuales entran en un juego competitivo caracterizado por conflictos, confluencias, enfrentamientos y compromisos*"[42]; a operaciones de obtención de información a cualquier precio; a referenciar y darle un significado nuevo a las incursiones que tengan (así sea tangencialmente), donde el conocimiento anticipado de los secretos del otro permite planificar una acción concreta y con más posibilidades de éxito[43].

Y esto se explicita por medio de indicadores tan concretos como el precio que adquiere en el mundillo de los servicios de inteligencia tal o cual información. De todos modos, el saber práctico supera al saber teórico. Es decir, si bien el policial anteponía el paradigma del racionalismo positivista y toda su filosofía investigativa, el espionaje se inclina por ofertarle al lector ocasional una variedad indescriptible de diversos dispositivos técnicos que se circunscriben dentro de la actividad del espionaje moderno, realizado con la ayuda de métodos científicos, con la asistencia de refinadas técnicas. Esto implica la supremacía de la racionalidad porque la razón funciona así, con lo cual la tarea del

[42] BURKUN, M y SPAGNOLO, A "Nociones de Economía Política". Primera edición. Zavalía Esitores, Buenos Aires 1985. Capítulo 3, pág. 24.

[43] Por ende, sostener la noción del tratamiento de la información como mercancía implica articular el concepto de bien de mercado y englobar así reglas tan conocidas como el valor del bien, y considerar a la información como un bien (un objeto escaso con mucho requerimiento). Por ende, el valor de este bien remite al grado de importancia y de significación que se le de a la información como tal ante una realidad contingente en el tiempo y que, también, es histórica por definición. No es el objetivo de esta investigación discutir las posturas de valor utilidad y valor trabajo, conceptualizaciones conocidas dentro del campo de la economía política.

espionaje se ve facilitada, además de ofrecer un amplio abanico de intriga internacional. Esta suerte de saber práctico presenta innumerables soportes técnicos que además de enriquecer al campo científico del agente secreto (ya no es el detective privado de conocimiento holístico, pero mantiene algunos elementos de él) muestra la competencia que se produce entre Estados naciones al momento de evaluar el adelanto tecnológico (más armas, nuevas técnicas para la obtención de información y la tortura) y el desarrollo de las ciencias en una suerte de carrera armamentista y coercitiva.

Por último, un cambio total en torno a los personajes. El espía tiene identidad secreta (las potencias enemigas y los ciudadanos comunes no tienen conocimiento sobre su identidad, de quien se trata, qué actividad realiza) además, es un empleado del Estado nacional (es decir, del sector público, del ministerio de defensa), se mueve en las sombras, su campo de acción legitima todo tipo de acciones (legales e ilegales -escuchas, asesinatos, robo, secuestro-), goza de amplios conocimientos académicos (de idiomas, de teoría política, de economía, entre otros)[44], y tiene como antecedente laboral más inmediato el de haber formado filas de algunas de las fuerzas militares del Estado (tal el caso concreto de James Bond, con grado de comandante de la Real Marina). Aquí se puede observar la personificación de la razón de Estado moderna.

El espía del género literario es un personaje que tiene pocas coincidencias con su homónimo de la televisión. Básicamente, el agente secreto del papel es un cínico en estado puro, totalmente procaz y fuera de toda convención, un hombre de su tiempo; aquel que recibe órdenes, teje cuanta hipótesis conspirativa crea necesaria y sale al ruedo de la lucha, enfrentándose a

[44] Los espías de las novelas de John LeCarré han sido incorporados de universidades inglesas, mientras cursaban carreras de política, economía, letras, relaciones exteriores.

organizaciones gubernamentales de inteligencia contrarias a la que él pertenece.

Dentro de este género, en la transposición al formato televisivo, hay dos tipos de caracterizaciones de espía bajo la figura de héroe: el glamoroso y el opaco. El prototipo heroico glamoroso se presenta como aquel donde el personaje recarga sobre sus hombros la responsabilidad de convertirse en salvador del mundo, en la única opción a tener en cuenta. Por otro lado, el arquetipo opaco se muestra más sombrío, sufrido, con una carga emocional muy profunda, con mucho menos glamour que el anterior, más semejante a la realidad de cualquier mortal.

En definitiva, la novela del espionaje asienta sus bases sobre los acontecimientos que la agenda internacional le presenta y sobre las andanzas de un agente secreto como es el espía. Retomando el abanico de conflictividades planetarias, esta producción literaria espectacularíza el lado oscuro de la diplomacia (aquello que se hace por fuera de todo ámbito de formalidad política y legal), mostrando las miserias estaduales y los alineamientos con un bloque u otro.

La industria cinematográfica se hizo eco del género del espionaje y comenzó a producir filmes sobre la temática del espía; del campo de la literatura se llegó a la producción cinematográfica. El cine supo aprovechar muy bien este género y elaboró una serie de filmes muy representativos. De producción inglesa y en los inicios del cine (bajo formato blanco y negro, y sin sonido), “Execution of the Spanish Spy” (1898) se presenta como la película abanderada del género del espionaje. A ella le continúan “Execution of a Spy” (1900 – R.U.), “The Prussian Spy” (1904 – R.U.), “The Female Spy” (1906 – E.U.A), hasta llegar a la versión sonora de “Dishonored” (1931 – E.U.A) y “Der

Geheimangent" (1932 – Alemania)[45]. Luego, bajo la batuta de Alfred Hitchcock los filmes de espionaje como "El hombre que sabía demasiado" (1934); "Los 39 escalones" (1935); "El agente secreto" (1936) entre otras, continuaron la marcha del género. Representativas de la temática, más acá en el tiempo y de otros directores, se pueden encontrar a "El hombre que nunca existió" (1956) de Ronald Neame con el protagonismo de Peter Sellers, "Doctor No" (1962) de Terence Young con Sean Connery en el rol de James Bond; "The Day of the Jackal" (1973) de Fred Zinnemann con la participación de Edward Fox; "The Fourth Protocol" (1987) de John Mckenzie con la participación de Michael Caine; "True Lies" (1994) de James Cameron con la actuación de Arnold Schwarzenegger y "Spy Game" (2001) de Tony Scott con el protagonismo de Robert Redford y Brad Pitt, entre otras. No sólo la industria de Hollywood elaboró estas producciones, sino que las principales productoras cinematográficas europeas de clase "B" (Inglaterra, Francia, Italia) siguieron por esta vía[46].

Hubo un fugaz intento de proyección de enlatados en la televisión norteamericana a partir de 1951, donde los episodios eran de una duración númerica muy baja. Uno de los personajes más reconocidos dentro del campo del espionaje apareció en 1957. Durante esta temporada se puso al aire una producción bajo el título "Casino Royale", ni más ni menos que la misma denominación que le había dado Ian Fleming a su primera novela ambientada en las aventuras del agente secreto 007 (1952). El enlatado recreaba diversas andanzas de James Bond, pero en su versión americana. Fruto del desacierto de los guiones, la poca expectativa que acaparó en el público, la baja medición de

[45] Fuente: www.imdb.com
[46] Idem anterior.

audiencia y la muy fuerte competencia de los westerns, este formato no funcionó y fue dado de baja[47].

Pese a las expectativas que anteponían las novelas del género y a estar de moda, en Estados Unidos se manifestó un retraso en la elaboración de estas producciones seriadas . La abanderada en estas lides fue la teleserie "Danger Man" (1960), de producción inglesa, exportada al mercado estadounidense. Presentó al espectador de la pantalla chica los diversos sucesos de un espía (llamado John Drake). Pero recién en 1964 debutó para la teleplatea norteamericana "El agente de CIPOL", serie de producción estadounidense. A ésta le continuaron "Get Smart" (1965), "La chica de CIPOL" (1966), "Misión Imposible" (1966), "Yo, espía" (1965), mientras que en Gran Bretaña, paralelamente a "Danger Man" comenzó a exhibirse "Los Vengadores" (1961). Más tarde apareció "El Prisionero" (1967). No obstante, algunas producciones que se iniciaron como un drama clásico que se centraba en un personaje, se volcaron a la temática del espionaje y no se alejaron de ese rumbo. Tal es el caso de la serie inglesa "El Santo" (1966) que recreaba las contingencias de un afamado ladrón de guantes blancos conocido como Simon Templar. El toque de gracia del guión lo daba la confusa situación de este caco inglés que en reiteradas oportunidades (la mayoría) prestaba sus servicios a la corona británica, siempre en pos de cuidar los intereses de la misma. Una suerte de detective y espía era el rol que desempeñaba Simon Templar. La competencia estadounidense no tardó en crear "Ladrón sin destino" (1968), que era ni más ni menos que la versión americana de la anterior, con la salvedad de que el delincuente estaba contratado por la CIA. Digamos que la

[47] Revista Undercover N° 34

CIA intentaba blanquear por medio de este individuo las tareas poco legítimas que tenía que llevar a cabo[48].

Cuando las series finalizaban o no se programaban más en la grilla de un canal, al poco tiempo sólo se las podía visualizar por medio de la reposición cuando había que cubrir algún espacio en blanco dejado por la cancelación temprana de un programa de televisión. De todos modos, no hay que olvidar que a través de la gran pantalla se pudieron observar infinidad de filmes de espionaje. La saga más reconocida es la de James Bond (actualmente la única que respeta la formalidad del género), el agente 007 que presta sus servicios a la inteligencia británica. Otros casos fueron los de Flint y Matt Hellm para el gobierno de la Casa Blanca. Además hubo parodias al respecto ("Casino Royale", "Teléfono Rojo: volamos hacia Moscú", etc.) de la cual Hollywood fue su elaborador máximo. De todos modos, "El espía que vino del frío" (John Le Carré) y "Topaz" (León Uris) fueron llevadas al cine, devolviéndole al género su seriedad y prestancia, más cercanas al drama y sin ningún tipo de acercamiento a la sátira como había ocurrido con las anteriormente mencionadas.

Finalmente, con la caída del Muro de Berlín y la seguida finalización de la guerra fría, el género modificó sus ejes argumentativos, poniéndose a tono al ritmo de la nueva agenda internacional y del proceso de globalización**.** Podría denominarse a ésta como una tercera etapa del género.

[48] www.imdb.com y Revista Undercover, N°s 31 y 34.

Capítulo 002
Corpus de Análisis y Metodología

Enfoque Metodológico

En este capítulo de la investigación se va a exponer sobre las herramientas metodológicas que facilitan realizar el análisis investigativo. Antes de formular la correspondiente definición de la hipótesis que fue la que condujo esta investigación y a la explicitación de los instrumentos usados, corresponde aclarar lo concerniente al recorte del objeto de estudio.

Corpus

El tema que aborda este trabajo de investigación es el de la lectura de huellas narrativas (en un contexto de bipolaridad política propio de la Guerra Fría) que se entrecruzan dentro de los discursos que se originan en las producciones ficcionales culturales, más precisamente, las que responden al género del espionaje; de producción inglesa y estadounidense, realizadas entre los años 1960 a 1973. Asimismo, junto con lo anterior, el tratamiento de la transposición de géneros (la reescritura del soporte literario al televisivo) permite exhibir la simplificación y estandarización que se evidencia en la construcción de la psicología de los personajes[49] en las nuevas re-narraciones. En sí,

[49] Hablar de simplificación y estandarización, en estas ficciones seriadas, remite a caracterizaciones propias de la industria cultural audiovisual, es decir, algo es producido siempre de la misma manera, invocando a la reiteración de situaciones y de efectos, como así también, implicando una estereotipación caracterológica del personaje. "*La industria cultural trata de la misma forma al todo y a las partes. El todo se opone en forma despiadada e incoherente, a los detalles"[..]."Privados de oposición y de conexión, el todo y los detalles poseen los mismos rasgos.*". En HORKHEIMER,

el corpus está dado en que son aquéllas que aún se continúan emitiendo en señales televisivas argentinas. De todos modos, la totalidad de los productos ficcionales durante el lapso de tiempo mencionado anteriormente es importante, de los cuales he seleccionado cinco: "Danger Man", "Get Smart", "Misión: Imposible", "La Chica de C.I.P.O.L.", y "El Prisionero". Dos de ellas de producción inglesa, las otras tres de elaboración norteamericana. El criterio de selección de los enlatados televisivos analizados pasó por aquellas series de espionaje que se estaban emitiendo televisivamente al momento de dar inicio a este trabajo de investigación. Las mismas se irradiaban en distintos horarios, todos los días por una señal de cable argentina que sólo proyecta series de televisión de antaño[50]. Y es a partir del análisis crítico que se pretende realizar que se fundan las bases para el descubrimiento de las huellas narrativas en su lectura, en sus condiciones de producción.

Ya dentro del análisis propio de cada producción cultural ficcional, se procedió a construir un registro fílmico de diez episodios[51] por cada uno de los enlatados televisivos que integran el corpus práctico. Cada uno de los episodios registrados formalizó la unidad de análisis del muestreo. A la sazón, se comenzó con la tarea de ejecutar el análisis de discurso de las diferentes series de televisión, teniendo en cuenta siempre que el enunciado de las imágenes implica un tratamiento de los mismos como textos con una valoración significativa, dentro de las cuales se pueden hallar marcas del emisor, y condiciones de producción que responden al momento histórico de constitución de las mismas.

Max y ADORNO, Theodor "La industria cultural", en Dialéctica del Iluminismo. Sur, Buenos Aires, 1970. Pág. 152.

[50] Dicha señal televisiva era "Uniseries", ahora se denomina "Retro".

[51] El nombre del total de los episodios se publica en el apartado "Anexo" de este trabajo de investigación.

Hipótesis

La especificidad de las narrativas cuya temática es el espionaje consiste en la presencia de dos actantes fundamentales: el espía (héroe-sujeto), cuyas acciones están orientadas por la razón de Estado, a quien se oponen diversos personajes que representan a quienes el Estado define como sus enemigos políticos. El par espía-enemigo se distingue de este modo de la clásica pareja detective-criminal, propia del género policial.
El surgimiento de las ficciones televisivas sobre espías, a partir de la década del ’60, se produce en un contexto de bipolaridad política propio de la Guerra Fría. Por ende, la huella principal de esta condición histórica es legible en la caracterización del Estado y el perfil de los enemigos.

Hipótesis auxiliar:

La transposición a la narrativa televisiva implica una transformación en la construcción (del autor) de la psicología y valores de los personajes que se diferencia de los roles del género literario, y que acompaña en el proceso de resolución de conflictos.

Operaciones Metodológicas

Señalar las alteraciones éticas y las diversidades psicológicas de personajes como el espía y el villano y la distinción de la caracterización de la noción de Estado que se observa en cada

serie analizada, supone trabajar con el modelo actancial de Greimas que permite observar -por medio del análisis comparativo y descriptivo- la invariante de un relato dentro del formato de serie televisiva. O sea, la invariante se puede visualizar comparando todos los "contextos-ocurrencias" del corpus, donde la variante suelen ser los personajes (actores) de un producto ficcional a otro. El análisis comparativo permite señalar el o los elementos que se mantienen firmes (constantes, invariantes) a lo largo del discurso, y destacar las oportunas diferencias que se den. En definitiva, son las invariantes estructurales que perduran en un relato las que se consolidan por relación a su presencia en una manifestación discursiva.

En cuanto a las dimensiones de análisis, la figura del héroe que se vincula con el actante héroe-sujeto, si bien es aquel que protagoniza la acción y se encamina a la obtención del objeto de deseo, es también quien se orienta y materializa la victoria, venciendo las dificultades que se le presentan.

Asimismo, otra de las dimensiones apunta a la caracterización del villano, que se constituye en el oponente, y representa al antagonista, al que confronta, a quien presenta lucha al héroe-sujeto. Tanto en el caso del héroe-sujeto como en el del villano, se sumará al análisis el planteo psicológico de los personajes, ya que el conflicto que se produce entre estos dos actantes incorpora la posibilidad de modificaciones éticas y variedades psicológicas de ambas partes.

Por último, como parte de las dimensiones de análisis está la caracterización del Estado, que como actante se manifiesta como el destinador y es aquel que define la necesidad de que el sujeto se constituya en héroe. Investigar la caracterización del Estado supone mostrar una distinción del mismo, que se observa en cada serie de las examinadas.

Las Series de Televisión de la década del ’60: los espías entran en acción.

Tal como se señala en el título, en la década del ’60 se realizaron series de televisión ficcionales que giran en torno a los agentes secretos . La mayoría de estos enlatados eran puestos al aire en los principales canales de televisión por aire de la ciudad de Buenos Aires y de las grandes poblaciones del interior de la República Argentina. En este sentido, las emisoras televisivas argentinas eran de capital privado, y como accionistas mayoritarios

participaban las principales cadenas televisivas norteamericanas y empresas de publicidad y producción de cine y televisión del mismo país[52].

El marco político argentino de la época se iniciaba con un gobierno constitucional que ponía de manifiesto el comienzo del régimen desarrollista, que iba a permanecer vigente durante más de una década; la proscripción del mayor partido político de masas; el exilio del ex presidente y figura política del país: Juan Domingo Perón; el inicio de cierta insurgencia guerrillera a partir de la constante división de la izquierda argentina y la curiosa visita del Che Guevara y Fidel Castro -cosa no muy bien vista por Estados Unidos y los organismos diplomáticos de América Latina-, más los primeros esbozos de la doctrina de seguridad nacional. En tanto, el mundo se encontraba a quince años del final de la segunda guerra mundial, acontecimiento que dio nacimiento a la Guerra Fría, más un constante enfrentamiento entre dos órdenes ideológicos que se vio materializado en un conflicto bélico (Corea), las incursiones en Europa (primavera de Praga, etc.), la carrera espacial, más un sinfín de acontecimientos que estarían por llegar.

Dentro de este cuadro mundial y nacional ubiquémonos en la producción ficcional de series de televisión de espías durante este período. Hay una serie de elementos reiterativos en torno de las producciones de series de espías (spy series en inglés) de estos años, que serían los siguientes:

[52] Pese a la disposición legal que impedía la compra de canales de televisión abiertos argentinos por parte de grupos empresariales extranjeros, los empresarios argentinos se asociaron a grupos estadounidenses en la participación accionaria de las teledifusoras. Así, de esta manera, la Compañía de Televisión (CaDeTe) que dirigía los destinos de Canal 9 de Buenos Aires tenía como socio a la NBC. De igual modo, Difusora Contemporánea (DiCom), licenciataria de Canal 11, se asoció con la ABC. En tanto que la empresa Río de la Plata (Goar Mestre), propietaria de Canal 13, mantenía vínculos económicos con la CBS. Ver SIRVÉN, Pablo "Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina". Buenos Aires, Ediciones De La Flor, 1988.

- Una constante construcción y posterior desarrollo de la identidad y del marco de actividades del agente secreto: vida personal, procesos vividos antes de ejercer su profesión, su enemigo histórico, etc (estos elementos se mantienen de lo construido en el campo literario).
- El habitual enfrentamiento de orden ideológico (dentro del campo del espacio político), es decir, occidentales capitalistas versus comunistas soviéticos, pro soviéticos (países detrás de la cortina de hierro), árabes-musulmanes y orientales (chinos, norcoreanos, norvietnamitas, etc). Estos elementos se acentúan con más profundidad dentro del campo de la televisión y la cinematografía.

Esta serie de características mencionadas más arriba demarcan a las producciones televisivas seriadas de espías que se emitieron durante la década del ’60. Esto es ni más ni menos que observar dentro del análisis elementos particulares en un momento contextual dado. De acuerdo con esto último, el esquema norteamericano e inglés de series de espías resultó ser una constante a la hora del reconocimiento de estas producciones ficcionales por parte de los telespectadores de distintas partes del globo a los que les llegaban (y siguen llegando[53]) estos enlatados. No hay que olvidar que hay caracteres que conforman un estilo de enlatado que responde a un contexto dado en una década en particular. La sucesión de diversos hechos de ajedrez político y constante conflicto económico – militar mundial hicieron que en un país como la República Argentina, importador de estas producciones televisivas e integrante del concierto mundial de naciones, no quedara al margen de lo que señalaba la agenda

[53] En la actualidad se continúan emitiendo estas series en señales como Retro (antes, Uniseries).

internacional. Por ende, el modelo de serie de espías que se elaboraba y proyectaba, respondía a un estándar universal, donde los elementos que se hacían presentes o los que aparecían durante la vigencia de la puesta al aire de la teleserie, debían ser reconocidos por la totalidad de los espectadores de televisión de todo el globo (en principio, a donde llegaban estas emisiones).

En lo que respecta al análisis de los enlatados de espías, hay que ubicarlos en el período acotado por los años 1960 a 1973. Durante este espacio de tiempo, fueron puestas al aire las siguientes series de espías: “Danger Man” (inglesa, conocida en la Argentina como “Cita con la Muerte”, 1960-1966); “Get Smart” (“Súper Agente 86”, norteamericana, 1965-1970); “The Girl of U.N.C.L.E.” (“La Chica de CIPOL”, estadounidense, 1966-1968); “The Prisoner” (“El Prisionero”, inglesa, 1967-1968) y “Impossible: Mission” (“Misión Imposible”, norteamericana, 1966-1973). Estas cinco señaladas aquí conforman el corpus de análisis.

La industria tanto británica como americana de la televisión puso en manos de estas producciones a individuos que habían desempeñado el multifacético rol de guionistas, productores y directores (los tres cargos en una persona) en géneros televisivos como: acción, western, policiales. Así, de esta manera, ellos eran los ejecutores directos de lo que finalmente aparecía en las pantallas domésticas.

Hay que remarcar que las dos series inglesas que integran el corpus de análisis tienen la particularidad de estar elaboradas por la sociedad integrada entre la ITC (Incorporated Televisión Company), y la ITV (Independent Television). Ambas empresas son las responsables (en producción y comercialización) de otros seriales británicos que giran en torno al espía y al ocasional agente secreto (por ejemplo: “Los Vengadores”, “Dos Tipos Audaces”, “El Santo”). En el caso específico de “Cita Con la

Muerte" y "El Prisionero", su denominador común son su protagonista y ocasional guionista (Patrick McGoohan), su productor y guionista (Ralph Smart) y el productor ejecutivo (Lew Grade). Señalar estos detalles implica destacar las posibles marcas de la industria cultural en la producción televisiva en los enlatados de espías de estos autores, productores y guionistas

2.1 "John Drake", el solitario espía inglés.

Danger Man relata las andanzas del agente secreto inglés John Drake (interpretado por el actor inglés Patrick McGoohan) ejerciendo su profesión de fisgón pago, defendiendo los intereses de la Organización del Tratado Atlántico Norte (OTAN) y luego el imaginario MI9 inglés (a partir de la segunda temporada). Drake es un hombre soltero, que de tanto en tanto conoce y tiene un affair amoroso con alguna chica, que deambula por más de medio mundo, aunque la mayoría de las veces su base de operaciones se sitúa en toda Europa. Reside habitualmente en su departamento de Londres, conduce un vehículo MiniCooper (cuyo modelo varía de acuerdo al año de emisión de la temporada televisiva) que es de su propiedad y viste muy elegantemente. Este agente secreto se caracteriza por mantener un estado físico privilegiado y una conducta intachable. Rodeado de grandes amigos, no pone reparos en prestarles ayuda cuando son atacados, ellos o su pertenencias materiales (básicamente, empresas) que, además, jaquean a la corona británica y a los intereses que ella misma representa. La

labor profesional de este individuo del campo de la seguridad era acompañada con artilugios electrónicos y armas inventadas para esta rama de la seguridad de fronteras afuera.

Dato no menor, mencionado al pasar en el párrafo anterior, es la comercialización de este enlatado. Expresé anteriormente que "Danger Man" ("Cita con la Muerte") se televisó entre 1960 y 1966 en Inglaterra y Estados Unidos, pero hay que señalar una salvedad. Esta producción audiovisual se vendió en sus dos primeras temporadas a emisoras norteamericanas, por lo cual sus productores decidieron que el personaje principal desarrollara sus tareas de espionaje en la OTAN. Además, los episodios tenían una duración de veinticuatro minutos de artística, y se grababan en blanco y negro. Al cancelarse la emisión de este programa en Estados Unidos, desde 1962 a 1964 la telemisora británica que la producía, reiteró constantemente los episodios ya dados. Recién en 1964 y hasta 1966, se comenzaron a proyectar los nuevos capítulos, ya de cuarenta y ocho minutos de artística (siempre en blanco y negro), con el mismo personaje, ahora desenvolviéndose para la imaginaria agencia inglesa MI9[54].

Esta primera producción de espionaje plantea una estructura dramática simple donde un hombre, John Drake (el justiciero, el bueno, el héroe, el héroe sujeto) trata de cumplir con el objetivo que le encomiendan: rescatar víctimas, atrapar mercenarios, aniquilar espías del bando contrario, es decir, solucionar los problemas que se generan continuamente y ponen en riesgo intereses nacionales. Su contraparte ocasional (el malo, el villano) siempre es alguien (hombre o mujer, individuo u organización) que busca constantemente construir un caos político-económico en detrimento de un Estado-Nación u oligopolio comercial, que tratará

[54] La agencia encargada de las tareas de inteligencia en Inglaterra y el Reino Unido es el MI5 (interior del territorio) y el MI6 (exterior del territorio inglés).

por todos los medios posibles alcanzar ese fin. No falta en este drama la figura de la víctima que se materializa en la forma de la mujer (en la mayoría de los episodios) y del hombre, es decir, una circunstancial novia, amiga, empresaria, diplomática, etcétera, que es perturbada física y psicológicamente, acorralada, torturada.

"Cita con la Muerte" introduce en su trama argumentativa un intersticio en la narración que es, ni más ni menos, la articulación de temas de la agenda política de las naciones (el temario de asuntos de Estado que se posicionan en ese momento). A saber, la incorporación de temas de actualidad en un sentido más genérico intenta revalorizar y acrecentar la narratividad del texto, ya que posiciona en un escenario concreto de la vida contemporánea a un actor social como es el espía. La veracidad de la trama argumentativa cuenta con la ayuda de las descripciones latentes que se realizan sobre cómo la producción y consumo de estupefacientes (opio, marihuana, cocaína) dejan sus huellas en las personas, la frenética búsqueda de ex militantes y actores directos del régimen nazi (funcionarios civiles y militares) como peligro de rebrote social, la lucha ideológica contra el comunismo y la guerrilla ante cuestiones tan disímiles como libertad y pobreza, y la aniquilación de asesinos a sueldo, espías e informantes de otras agencias de inteligencia que ponen en serio riesgo las actuales y futuras operaciones de contraespionaje. De este modo es como se presenta la problemática de los mercenarios que son contratados por organismos de seguridad nacional, donde en uno de los episodios John Drake se debate entre eliminar o no a un asesino de la policía secreta de la Alemania Oriental, Hans Vogeler. El tema es presentado con un enfoque clásico, o sea, el objetivo de la misión es eliminar a Vogeler ya que él es el encargado de matar a científicos que se desafectan de países de la esfera soviética. Pero el quiebre de la historia se da cuando John Drake

alega que es más redituable atraparlo con vida ya que esto serviría para tratar de quitarle información al alemán y, según Drake, toda confrontación con sus enemigos debe ser limpia, sólo como último recurso debe disparar a matar. Y este punto es interesante (aquí comienza a delinearse el objeto -deseado-), ya que en varios episodios, contrario a lo que todos creen, Drake intenta atrapar con vida a su oponente, siempre extremando sus posibilidades de no derramar violencia gratuitamente, jugando con planificaciones que surgen de su propia inteligencia, evaluando todo tipo de alternativa para no tener que depender de la posibilidad de aniquilar al otro. De todos modos, en los episodios en que el enemigo píerde la vida, la sucesión de hechos anteriores al fatal es una larga relación intersubjetiva donde, tanto héroe como villano demuestran sus artimañas, dialogan y se muestran muy sociables, siempre dentro de una atmósfera de tensión en aumento.

El perfil del enemigo (o conocido como el oponente, el antagonista) se enmarca dentro de los cánones habituales de la figura del adversario. El villano como antagonista presenta a un sujeto hábil, de características similares al del protagonista, pero de signo contrario. El oponente como figura estelar del antagonismo político gira en torno a una construcción que involucra el miedo y el descrédito. El miedo actúa como compresor de una idea muy puntual: la de la razón bélica. El antagonismo político entre dos órdenes bien demarcados conlleva a poner en práctica tareas de ejecución, dentro de las cuales el miedo juega con la motivación de una amenaza constante, mientras que el uso del descrédito se sintetiza en la enumeración de elementos negativos que se hace dentro de la narrativa, como por ejemplo, valores erróneos, modos de vida, prácticas concretas de existencia.

Otro detalle a señalar es la difusa imagen que se presenta en el discurso del enlatado hacia el campo de la política y la economía en algunas regiones del planeta. Algunos Estados-Nación del Caribe y Sudamérica son estereotipados (caracterizados) con una imagen muy soslayada de cómo una revolución proletaria, canalizada por medio de insurgencias guerrilleras, construye el poder en torno a un dictador; o cómo una novel democracia se ve aquejada por militantes de izquierda en un plan para asesinar al líder político de ese país, o la problemática en torno al desarrollo de algún tipo de tecnología bélica que está lista para insertarse en el mercado o para usarse en cualquier momento, o el inesperado avance dentro del mercado global de una multinacional de características agresivas en sus modos de captación comercial.

La identidad del espía presenta algunas características a tener en cuenta. En el plano personal de John Drake, su identidad se edifica a partir de sus prácticas cotidianas, su cosmovisión filosófica de la vida y su tarea de seguridad en un organismo multilateral (en el caso de la OTAN) o de índole nacional (como es el caso de MI9). Vayamos por partes. Con relación a sus prácticas cotidianas, Drake disfruta de recorrer medio planeta en pos de cumplir con su trabajo, lo cual no deja de ser llamativo, ya que si nos atenemos a observar detenidamente, los lugares que habitualmente son visitados por este agente secreto fueron o están bajo el protectorado del Reino Unido, además de recorrer países de Europa oriental, más precisamente aquellos que están detrás de la cortina de hierro. Los preceptos con los cuales se alimenta desde el texto a la filosofía de vida de este agente secreto tienen relación directa con su perfil psicológico. Al respecto, los personajes que comúnmente se representan en el enlatado, se definen por establecer una psicología simple a partir de la constitución de sus respectivos roles. Por ende, son dotados

de rasgos físicos y una determinada moral. Así planteado, John Drake es un hombre sencillo, escéptico, inquieto, eficiente, elegante, inteligente, perseverante y algo beligerante. Normalmente viste diversos trajes rectos en distintas tonalidades, acompañados por un par de guantes negros (sólo los utiliza cuando entra en acción). Sus adversarios (rivales, contendientes, enemigos) circunstanciales son recios, poderosos, violentos; visten de negro o gris oscuro y acompañan su atuendo con una pistola o rifle con mira telescópica y la mayor parte del tiempo permanecen ocultos. Por su parte, las víctimas-acompañante (en su mayoría son mujeres) cultivan el perfil bajo y componen una imagen no violenta. De todos modos, a pesar de la enumeración de características psicológicas que conforman el perfil de John Drake, no son una barrera a la hora de concertar una relación con el otro, con su contendiente. La intersubjetividad que se produce entre el espía y el enemigo va de menor a mayor, es decir, lo que al comienzo mismo del episodio se muestra como un conocimiento de archivo (en formato fotográfico, bajo guardia persecutoria de vigilancia), se va tornando más personal a medida que avanza el nudo conflictual. Por ello, la interacción entre estos dos protagonistas toma un cariz de competencia; cada cruce entre ellos tiene por objeto la evaluación del otro, la búsqueda del posible quiebre psicológico para adelantar el proceso de finalización de la misión (eliminación o captura), y la demostración de todo el capital simbólico posible en concordancia con un supuesto afán de actitud poderosa.

En su faceta laboral (describiendo a la instancia del adyuvante), nuestro curioso profesional cumple a rajatabla con la normativa en asuntos de inteligencia que se describe en el siguiente proceso: planificación de tareas y una ejecución de las mismas. Vista de esta manera, la acción de la práctica de sentido

en John Drake implica una primera etapa de diagnóstico de situación. Es decir, dentro del diagnóstico de situación, el espía es contactado por un mensajero a través de una contraseña. Luego es informado de cuál es el estado de situación y a partir de aquí se concluye con el diagnóstico, que en términos del mundo del espionaje, significa una primera aproximación al planteo del problema. Ya en la etapa de ejecución de tareas, el agente secreto acciona relevando toda la información posible para luego convertirla en dato y, a partir de aquí, girar en torno de una posible hipótesis de trabajo a fin de dilucidar el caso. Señalado así, este es el proceder de Drake, sumándole a esto último la colaboración ocasional de alguno que otro acompañante que se cruza en el camino del espía (como mencioné anteriormente, en la mayoría de los casos son mujeres). La metodología de trabajo durante la construcción del dato informativo es amplia y abarcativa. No hay ningún tipo de reparo al momento de obtener información. Entiéndase aquí que todo tipo de ardid es válido para obtener información, la violación de domicilio o la caracterización circunstancial en un determinado actor social (funcionario, profesional, etc) son elementos utilizados por el espía al momento mismo de poner en práctica su labor; otras tareas reconocidas dentro del género contemplan las escuchas o pinchaduras telefónicas, la observación y vigilancia, y el tráfico de influencias. Esta promiscuidad metodológica que, en los cánones de la normalidad institucional y legal de cualquier Estado-Nación está condenada, está contemplada como válida en el mundillo de los agentes secretos. Toda artimaña, por astuta o ilegítima que sea, califica como apta para la obtención de información, que luego será utilizada como un elemento importante en la creación de una estrategia que tiene como objetivo principal el de la defensa de los intereses nacionales de la potencia para la cual ejerce su

profesión este agente de la seguridad nacional que es el espía. En principio, la base de estas actividades clandestinas está regida por el axioma de la doctrina de seguridad nacional, la vigilancia y el control de los espacios y los cuerpos. Por ende, el Estado nacional como hacedor del monopolio de la fuerza pública y los organismos de seguridad, legitima el oscuro accionar de los servicios de inteligencia no sólo a través del ejercicio de la práctica del espía, sino convencionalizando su institución en rigor de la defensa nacional.

Dentro de la teleserie "Danger Man", la figura del Estado se ve representada bajo la premisa de la defensa nacional. Pensar al Estado como artifice de la defensa nacional supone tenerlo como poseedor absoluto del monopolio de la autoridad legal y de la fuerza, o sea, el monopolio de los medios de dominación. El enfoque de la seguridad nacional es propio de la segunda posguerra mundial, y acompaña gran parte de la década de los años '50, donde la estrategia visualizaba que la potencia central, con la anuencia y colaboración de sus socios europeos y de los viejos imperios europeos, antepone una expansión de las actividades del gobierno cuyo indicador concreto es el de fomentar un incremento en la capacidad de administración de asuntos (considerados importantes) de forma sistemática. En tal caso, el gobierno es un compendio de instituciones destinadas a elaborar políticas aplicables de acuerdo a la coyuntura contextual. Pues, en el caso de este enlatado, la nación es capaz de dar cabida a cualquier forma de ejecución práctica limpia o sucia a los fines de excusarse mediante el título de defensa de los intereses nacionales, sean públicos o privados, o de su soberanía. El limbo que se manifiesta entre la delincuencia y la legalidad de las acciones que lleva a cabo el área de seguridad por intermedio del agente secreto, se legitima a través de la proclama que se

realiza sobre la protección de los bienes que tienen vinculación con el Estado nacional que, en este caso, legitima toda acción delictiva (en el sentido que está fuera de lo legal o que es una acción considerada válida como legalidad en la defensa de los intereses nacionales) cuando se trata de prevenir y garantizar sus bienes. Además, queda claro que el no respeto por la soberanía de otros territorios nacionales forma parte de la premisa de la seguridad nacional. Si los intereses de la propia nación requieren un curso de acción diferente o algo se considera como beneficioso para el país, todo obstáculo debe ser superado. En "Danger Man" (como en los otros seriales que componen el corpus práctico de análisis), cuando algo se clasifica como "asunto de Estado", no hay el menor reparo en avasallar legislación internacional, inmiscuirse en la cuestión interna de otro país y llevar a cabo todo tipo de tareas que se manifiestan por su crudeza y por el olvido total al derecho internacional. "*El propósito de la violencia física consiste en quebrar la voluntad del oponente para resistir las demandas de la otra parte*"[55]. Por ende, acudir con eficacia a cualquier medio de violencia garantiza (para el Estado) mantener la paz y asegurar su propia supervivencia. La doctrina del Estado expresaba que el monopolio de la fuerza organizada nacional se encontraba por encima de cualquier interés particular, para dejar paso a la aplicación y ejercicio de la ley contra cualquiera que la violara y arremetiera contra los intereses del Estado nación. Se suma que bajo el paraguas de la defensa nacional, la fiscalización total y la represión a acciones supuestamente contrarias a los asuntos de Estado y al normal funcionamiento de las instituciones gubernamentales daban pie para poner en práctica planes de defensa de la soberanía nacional.

[55] MORGENTHAU, Hans J. Op. Cit. Pág. 580.

Y en concordancia con este tipo de Estado, la figura de John Drake es categorizada como correcta. Se antepone el viejo recurso del cuidado de los intereses nacionales permitiendo así -y logrando- un consenso aunado para poder ejercer todo tipo de intervenciones, no sólo dentro del país, sino por fuera de sus fronteras. Este Estado de la defensa nacional responde en ciernes a la caracterización que se hace de él: vigilancia, control y resguardo de los intereses nacionales a cualquier precio.

2.2 "Súper Agente 86", lo cómico atraviesa al sistema político.

Súper Agente 86 (en inglés, "Get Smart") narra las alocadas y paródicas acciones en el campo del espionaje internacional del espía norteamericano Maxwell Smart (personificado por Don Adams) cuya denominación en clave es 86, y es reconocido como el temible operario del recontra espionaje. Este agente secreto desarrolla sus actividades en una agencia paralela a la CIA, que es CONTROL. Allí, Smart comparte su trabajo con una pareja femenina conocida como la 99. Ellos dos son guiados por "el jefe", un hombre calvo y entrado en años que con aplomo de padre es el encargado de tutelar a 86 y 99. Las actividades de CONTROL se basan en detener y abortar todo intento de ataque y sedición de una organización internacional del crimen como es KAOS. Resulta muy particular ver que KAOS es comandada (en la sección EUA) por un alemán llamado Conrad Sigfried.

En "Get Smart" (1965-1970), se profundizan los rasgos del espía que se habían tratado en "Danger Man" pero desde una dimensión cómica, se continúa con la misma premisa que es la de

combatir y anticiparse a los hechos ideológicos de un contrincante como es KAOS, y aquí comienza a funcionar un equipo de inteligencia, con sus tres protagonistas principales como actores directos de la trama (86, 99, y el jefe).

En esta nueva teleserie, la intertextualidad paródica es el eje central de la producción discursiva. Lejos del drama que presentaba a "Danger Man", "Get Smart" es sin duda la serie paródica por excelencia, pero tomada con muchísimo humor, un humor absurdísimo**,** lo cual la convierte en una serie cómica cuyo tema es el espionaje, que ahonda en ese mundo, que se ríe del agente secreto y de los servicios de inteligencia (en este caso, CONTROL) en su lucha cotidiana contra una organización criminal (KAOS). La instancia de lo cómico le permite a "Get Smart" relajar tensiones y conflictos que se construyen en torno a la caricatura del acontecer internacional.

Hay que destacar que la trama argumentativa (ideada por Mel Brooks y Buck Henry) se recrea en torno a los disparates que acomplejan al protagonista y al resto de los personajes intervinientes. Por ende, lo cómico media en el comportamiento de 86 y de quienes lo secundan, sean aliados o enemigos. La hilaridad de las situaciones transcurridas en el desenvolvimiento normal de la tira hace que se reestructure la noción dramática del enlatado hacia un costado más paródico. O sea, las posibles situaciones dramáticas y tensionantes son nulas o no ocupan mucho tiempo durante el transcurso del episodio. Además, la diversidad de acciones es cruzada por lo cómico que media con la conducta y el proceder del protagonista, que obliga a que el resto de los personajes participen directamente e indirectamente de las ocurrencias de Maxwell Smart.

El paradigma de la comicidad como relajo de la tensión que produce el drama encuadra con un nuevo planteo donde lo

dramático tiende a transformarse en cómico, en paródico. Uno de los ejemplos más claros al respecto es que en cada apertura de cada episodio ocurre un crimen, alguien fallece por obra y gracia de un ignoto asesino o presunto espía del bando contrario de CONTROL. La cuota de comicidad la incorpora el agente 86 que siempre llega segundos después de ocurrido el hecho, y cuando la víctima aún está agonizando. Ante este cuadro, 86 trata por todos los medios de obtener la mayor información posible de parte de la víctima. Justo cuando ésta está por delatar al homicida, muere; pero fallece por alguna inescrupulosa maniobra de rehabilitación de Smart, que en su intento de buena voluntad para su prójimo, comete errores cuasi delirantes. Y es aquí donde es representado lo cómico en articulación con el drama. La continuidad por la veta humorística en gran parte del episodio, como protagonista central en el desarrollo de la narratividad discursiva del enlatado, le quita espacio al plano dramático. Y no sólo pasa por la cuantificación del tiempo para una dimensión o para la otra, sino que gira en torno al contenido mismo de la trama argumental con la continua seguidilla de gags (situaciones de comicidad).

De todos modos, la sucesión de gags en cortas escenas que le dan agilidad y velocidad a la serie televisiva, apuntan a secuestros de reconocidos científicos en la especialidad de la física y la química, la seguridad de algún primer mandatario, planes para eliminar a Maxwell Smart o el jefe, la custodia de alguna personalidad de relevancia mundial, y la clara competencia con KAOS por obtener información acerca de adelantos tecnológicos. Como se verá, estos son los temas en los cuales gira “Get Smart”.

Obviamente que la agenda internacional se ve representada en esta serie ficcional. A comparación del resto de las series de

espionaje (en algunas se verá más adelante), hay una centralidad del conflicto político-ideológico que se sitúa en el territorio de Estados Unidos. Las prácticas contrainsurgentes de la agencia CONTROL se configuran en una tríada que focaliza en Estados Unidos, el Caribe y las esporádicas incursiones compartidas entre Europa y Medio Oriente. Siempre, detrás de los movimientos de insurgencia está la cabeza visible de la organización criminal KAOS. Dicha institución abarca un abanico de actividades que se desglosa en extorsión, violencia, investigación, asesinato, robo y terror. Como se expresó anteriormente, KAOS (la rama estadounidense) está al mando de un alemán (de pronunciado acento teutón) conocido como Conrad Sigfried, que no sólo vestía como un SS nazi, sino que aparentaba haber estado en las filas del ejército alemán de la segunda gran guerra del siglo XX.; pero la mayoría de los agentes de inteligencia de esta organización no sólo tienen nom.bres de origen alemán sino que hablan con acento germánico.

Vale aclarar que en ningún momento se aclaró por parte de los productores de este serial cuál era el significado de la sigla CONTROL y KAOS[56]. De todos modos, la estructura de narración de esta ficción juega con la oposición terminológica de estos dos lexemas como son CONTROL y KAOS. Etimológicamente hablando, KAOS es un término de origen griego cuyo significado es el de desorden, confusión. Y CONTROL significa orden, dominio. Por ende, en el juego paradigmático que propone el serial, la asociación del paradigma -KAOS- determina una cadena nominativa: villanos, malos, secuestro, enemigos, terror, desorden, violencia, corrupción, torpeza, crueldad, etc, mientras que la cadena nominativa para

[56] Léase que KAOS es una manera jocosa e imitativa, al igual que el enlatado, de la saga cinematográfica de James Bond, el agente 007. Baste recordar que en las producciones del espía 007 la organización criminal que embate contra la paz mundial se llama SPECTRE (ESPECTRO).

CONTROL engloba a héroes, buenos, calma, solidaridad, pulcritud, hegemonía, eficiencia, rendimiento, valor, disciplina. De todos modos, dentro del juego político, y a pesar de tener un enfoque cómico, la partida que disputan CONTROL y KAOS va más allá de la mera carcajada que puede sacar el enlatado al ocasional telespectador. Pero la narrativa de la teleserie, en sintonía con la parodia que presenta, exhibe a CONTROL como un campo de inestabilidad total, en el sentido de ver un caos constante, que a pesar de todo, termina con un final feliz. Por lo contrario KAOS, desde esta perspectiva, es la personificación de la torpeza total, el avasallamiento a las libertades individuales y políticas, más el manejo dictatorial de los destinos de un grupo de hombres. Claro que manteniendo la línea argumental del juego de oposición – parodia, KAOS es una institución que representa un supuesto orden, una estabilidad clara dentro de su organización criminal, pero a la postre, se muestra totalmente incompetente. En síntesis, la desjerarquización institucional que se observa en la parodia ficcional sobre las dos agencias contendientes (KAOS y CONTROL) implica un sentido que busca marcar una oposición a la cultura oficial, al tono serio y político de la época.

Esta producción norteamericana de espionaje plantea una estructura cómica con base en el drama simple. O sea, un hombre como Maxwell Smart (el héroe torpe, el bueno tonto) azarosamente cumple con el objetivo que le ordenan: eliminar contrapartes, descubrir complots que ponen en peligro la seguridad nacional y mundial, recuperar informes calificados de súper secretos, proteger a personalidades del campo científico y político como también a agentes de inteligencia autodesafectados de otro régimen. A pesar de su rutinario rosario de errores que ponen en peligro una o varias misiones súper secretas, Smart logra concretar con éxito su destino. El contrincante habitual de

86 es Conrad Ludwing von Sigfried (el villano, el malo bobo), aunque siempre hay otros que califican para este título[57], que buscan desesperadamente vencer a Smart y superar su incompetencia para con CONTROL. La víctima es una figura flotante porque no se queda prefijada a un determinado personaje como en "Danger Man", en la que eran mujeres y algún ocasional hombre.

Hay un par de personajes secundarios que no son del todo relevantes pero que a la hora de la trama central conforman una estructura estable. Si no, basta vislumbrar los episodios de esta teleserie donde los actores que encarnan papeles de segundo plano sólo aparecen en escenas con uno de los principales personajes, o intervienen en temáticas que articulan con el relato principal. En sí, estas situaciones ayudan a construir el desarrollo central de la historia que se cuenta. Para ello, los dos bandos cuentan con estos papeles secundarios. Pero es en CONTROL donde más aparecen y son utilizados. La gama de personajes va desde Jaime, un androide construido por KAOS para asesinar a Smart, que presta sus servicios a la agencia CONTROL[58]; el Agente 13, un espía que siempre se encuentra metido en cualquier lugar inimaginado e insólito (buzones, lavarropas, armarios, casilleros, etc -a pesar de sufrir de claustrofobia-), con la no muy grata tarea de realizar exploración del campo de batallas y contactarse con 86 e informar. También acompañaban Larabee, una suerte de secretario privado del jefe, y K 13 (conocido en nuestro país como Colmillo), un perro de muy fino olfato pero de dudosa valentía. En el caso de KAOS, los personajes secundarios más recurrentes son Scheneider, el lugarteniente de Conrad Sigfried, y Shtarker, una

[57] Doctor Sí, Profesor Platton, y Leadside, Mr. Big, entre los más reconocidos y reiterativos.
[58] En la historia de la serie, Jaime cambia de organización a partir de reflexionar que Maxwell Smart le da comprensión y cariño, sentimientos desconocidos en KAOS.

suerte de perro de presa y segundo secuaz de Sigfried. Si bien es corroborable la inserción de otros villanos, su presentación es esporádica teniendo en cuenta la del jefe de KAOS.

Una pauta de singularidad de "Get Smart" es la construcción de la identidad del espía y sus enemigos. Mientras las producciones cinematográficas y televisivas anteponen al espía como un ser frío y muy eficiente, con alguna debilidad muy pequeña, en este enlatado no se tiende a coincidir con ese tipo de estructuras (dado que en la parodia uno de sus recursos es jugar con lo opuesto, con lo contrario).

Pero la constitución de la identidad se compone por un perfil psicológico, una identificación legal y una práctica política. En ese sentido, Maxwell Smart (el héroe – sujeto) es tonto, predecible, alegre, informal, obstinado, elegante y sospechosamente eficiente. A esto debe agregársele su capacidad de manejo de una docena de idiomas, su experiencia en artes marciales (judo y karate do) y su competencia para el dominio de armas muy sofisticadas. Tal vez, su talón de Aquiles sea su sensibilidad, sentimiento que lo somete a ser un blanco fácil para el enemigo. Reside en un amplio departamento de la ciudad de Washington que se caracteriza por tener todo tipo de artilugios electrónicos ideados y construidos por el departamento técnico de CONTROL. Así, Smart no sólo vive en su hogar sino que comprueba la efectividad o no de dichos aparatos (muy pocas veces funcionan como corresponde). Por ende, la casa de 86 es el cuartel de operaciones virtual de CONTROL, porque vive su agente estrella, porque los artefactos técnicos para cumplimentar una misión son probados y puestos en acción allí, y porque en varias oportunidades las luchas por el poder contra el otro orden se libran allí mismo. Su contraparte (y oponente) Sigfried, es un ser torpe, diabólico, risueño, nada elegante, demasiado predecible y cobarde. Cotidianamente calza un uniforme

negro como el utilizado por la SS nazi, exagera el acento alemán y siempre acompaña su existencia con una pistola Lugger, tiene una conducción autoritaria sobre sus hombres y demuestra una capacidad y frialdad en sus tácticas que sólo se ven empañadas por su incompetencia al momento de redondear un plan.

Dentro de la parodia generalizada de este enlatado, la interacción social entre buenos y malos difiere de otros seriales (y forma parte del adyuvante). La intersubjetividad que se produce entre Maxwell Smart y Conrad Sigfried es llamativa. Pero no porque se establezca un diálogo fluido (en relevancia y profundidad) entre ellos, sino por la capacidad de materialización de encuentros que mantienen ellos y por el contenido del temario de dichas entrevistas. Muy a menudo, el debate entre ambos se centra por ver el grado de incompetencias entre sus organizaciones, publicitar sus futuras acciones de ofensiva, propagar sus últimos adelantos tecnológicos, discutir sobre antiguas confrontaciones y charlar, brevemente, sobre temas personales tales como la vida hogareña, el campo laboral, ofertas para cambiar de bando, etc. Lo interesante a señalar aquí, es que la agenda temática de conversaciones entre estos dos representantes de las dos organizaciones (CONTROL y KAOS), sufre una desdramatización coyuntural, es decir, se dejan de lado las incumbencias propias de la dialéctica política dentro del discurso que se pauta en el campo del espacio político. En el resto de los enlatados la intriga internacional ocupa un lugar primordial dado que contiene un alto contenido en materia de enunciados sociopolíticos y económicos. Tal es el caso que, cuando se reúne (ocasionalmente o no) un actor social de cada bando, en reiteradas oportunidades el diálogo es directo, conciso y sin mayores “vueltas”, además de estar cargado con una

proporcionada cuota de amenazas con un gran condimento de sutileza. En "Get Smart", la interacción entre 86 y Sigfried es bastante fluida en tanto y en cuanto toquen argumentos que no tengan vinculación alguna con el temario de la agenda internacional, o mejor dicho, los temas que articulan con el plano político internacional refieren un trato más concreto y sin tanta subjetividad, o sea, justo y preciso. El resto de la interacción (tanto el discurso como el lugar de encuentros -un asiento que se encuentra debajo de un árbol de una plaza de Washington-) se desestructuran de la formalidad de los servicios de inteligencia, se muestran en lugares públicos y hablan de temas particulares, dándole prioridad a los personales. En definitiva, todo es producto de la burla continua que se desarrolla en esta serie televisiva respecto de la interacción intersubjetiva que se produce entre los dos representantes de cada agencia de inteligencia.

Comienza a descubrirse junto con este enlatado, y será reiterativo en otras producciones, la denominación en clave, la numeración del actor social. En "Get Smart", los agentes de servicio de CONTROL poseen un número que los identifica dentro de su contexto laboral y en la jerga cotidiana de su mundillo de fisgones. 86, 99, 13 y otros tantos dígitos no sólo identifican a seres humanos sino que son una marca de reconocimiento dentro de la corporación de la seguridad. Pero la numeración va más allá de ello. En principio, es una faceta más de la legitimación y el archivamiento que hace el Estado-Nación sobre todos sus bienes, entendiendo así a los agentes de inteligencia como objetos de propiedad del Estado-Nación. Claro que la parodia que presenta "Get Smart" es en grado superlativo un chascarrillo para con un

personaje literario llevado al cine como es James Bond, el agente 007 del Servicio Secreto Británico[59].

El costado político de Maxwell Smart es correcto. Y decir correcto es confirmar una conducta política que se enmarca dentro de los deberes y disciplina de trabajo para con su país. A pesar de su estupidez llamativa, de su tontera primaria, el agente 86 cumple con lo que le ordenan, respeta las instituciones de su nación y demuestra ser eficiente en su campo de actividades. No se observa en "86" ningún rasgo de arbitrariedad para con su organismo empleador. Al contrario, Smart no entra en el juego del doble espía, es decir, vender información para un bando mientras pertenece a otro distinto. Enemigo de las prácticas de chantaje y soborno, "86" (y sus compañeros de CONTROL) descansa en un aura de confianza y perfectibilidad como hombre y como empleado de seguridad. Todo lo contrario es lo que representa Sigfried, la cabeza visible de KAOS, un sujeto casi mercenario que negocia toda acción destructiva al mejor postor, aunque su gran competencia es su propia incompetencia.

Antes de entrar en la recta final de este acápite, merece hacer una mención acerca de la construcción del enemigo antagonista dentro de esta producción televisiva. La primera imagen que remite como el contrincante es la forma por la cual se representa a KAOS, una organización verticalista, caracterizada como el ejército alemán de la era hitleriana; pero al contrario de esta última institución, el perfil argumentativo se construye alrededor de lo absurdo. Por ende, se deja de lado el ascendiente

[59] En las novelas de Ian Fleming, el acuñamiento de un número tiene su significado. Por ejemplo, en el caso de 007, el prefijo del doble cero significa que el agente secreto tiene permiso para matar a quien quiera, como quiera y donde sea. Mientras que en el personaje de Maxwell Smart se desconoce el significado real de 86, mientras que algunos aseguran que "86" es el apodo con que los barman denominan a aquellos clientes insoportables que acuden a los bares. De todos modos es interesante señalar que la parodia a James Bond desde "Get Smart" ha llegado a la pauta publicitaria. La señal argentina Uniseries (ahora Retro) publicita a "Súper Agente 86" como: "Casi un 007, de coeficiente intelectual".

personal, se mantiene la concentración absoluta del poder en el líder, pero se exagera en las planificaciones de operaciones que finalizan de un modo totalmente ineficaz y absurdo. Esta eliminación de toda corriente de etiqueta y reglas de conducta representa una desinhibición total de los códigos habituales que involucran las normas del mundo del espionaje, al menos las que se manifiestan en los otros enlatados televisivos. A todo esto hay que sumarle la figura de un oficial de la SS alemana (Sigfried) como representación de la estupidez total, de la verticalidad tonta. Un antagonista muy tonto cuya forma de incomprensión se sincera por medio de una imagen ingenua y burlona, donde la risa no sólo plantea un espacio de diversión, sino que confronta con la oposición de la seriedad del mundo oficial.

Dentro de la narrativa de "Get Smart", el Estado se ve representado bajo la caracterización de la parodia total. Y dentro de la burla generalizada, se puede observar cómo se hace especial hincapié en reírse en lo concerniente a la maquinaria burocrática de una agencia de seguridad estatal, a la disponibilidad funcional de los agentes secretos[60] y a la caracterización de Maxwell Smart.

En lo referente a la maquinaria burocrática de una agencia de seguridad, todo es abultadamente excesivo. Es decir, la institución como tal es mostrada como sobredimensionada, con un gran despliegue operacional, tratando de cubrir todo el mayor espectro posible de tareas a tal punto que dentro de esta rama de seguridad se encuentra su departamento técnico, en el que los descubrimientos son tan disparatados como sus ideas. Y la burla a

[60] Al respecto, la ridiculización a la estructura burocrática, entre otras, se materializa a partir de ubicar ediliciamente a CONTROL en una oficina central (en el 123 de Main Street), en plena ciudad de Washington, en el décimo subsuelo. Para llegar a esos despachos había que concurrir a una vieja tintorería (que era la pantalla), y pasar por un largo pasillo (plagado de cinco puertas inexpugnables), para llegar a una cabina telefónica, marcar un número clave y bajar hasta las dependencias principales.

la expansión de la estructura burocrática implica una mirada sarcástica sobre las condiciones de poder, esto es, en cuanto a una referencia directa al proceso de control sobre el hombre, sobre el aparato estatal y sobre las acciones de los sujetos. Un poder que tiene vinculación directa con el ala política, es decir, hablamos de poder político en detrimento de las "*relaciones de control entre los depositarios de la autoridad pública y entre estos últimos y la gente en general*"[61].

La disponibilidad numérica de funcionarios espías es avasallante y llamativa. Uno en cada rincón del planeta y en el lugar menos imaginado. Desde un costado cuantitativo, antepone equiparar a la corporación de espías como un ejército pequeño, de rápido desplazamiento, de menor costo y muy bien equipado. Cualitativamente hablando, la exageración de la planificación operativa hace fracasar en más de una oportunidad todo el despliegue magnificado. La parodia sobre el conjunto o la planta de agentes secretos es una crítica directa a la disponibilidad y adecuación de los espías.

Ahora bien, exagerar sin pudor alguno el entramado burocrático de una agencia de seguridad estatal implica señalar y posicionarse en un espectro crítico, que marca un proceso de reflexión en torno a las acciones propias del Estado-Nación . El sesgo cómico, materializado mediante la farsa paródica de una unidad de inteligencia implica "*una fuerza desenmascaradora, la inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa del picaro*"[62]; en definitiva un planteo de lucha, pero con un sentido revelador, de crítica aunada, de señalamientos precisos ante una esfera puntual del aparato estatal.

[61] MORGENTHAU, Hans J. Op. Cit. Pág. 43.
[62] Bajtín, Mijail Op. Cit. Pág. 314.

Continuando con esta lógica de razonamiento, la caracterización de Maxwell Smart es eso, la representación humorística en contraposición al convencionalismo clásico. De construir un arquetipo televisivo del espía como alguien muy cerebral, sumamente racional que planifica hasta el último detalle sus acciones concretas la figura del agente secreto pivotea entre la burla y lo sarcástico, a los matices graves y sombríos se le oponen el engaño alegre y la simpleza tonta, elementos que contribuyen a fortalecer una reflexión sobre el personaje de corte progresista cuyo antagonista directo es un fascista. Y junto con ello, tal vez, la representación de un sector político norteamericano en la figura incompetente de Sigfried (el villano, un nazi) como una forma cultural específica de rearticulación de la crisis política – económica burguesa, basada esta articulación en la elaboración de un concepto unitario y centralizador de nación que construye una imagen artificial de conciencia nacional que pretende eliminar y suprimir los conflictos entre forma de explotación y autoridad y las necesidades de grupos específicos.

Finalmente, la función de la comicidad en la narración de un posible perfil de Estado, implica plantear una reflexión sobre las formas instituidas de poder a su praxis concreta, basada en ideas convencionales. El sarcasmo y la sátira actúan como una crítica directa al orden político instituido o, también, el humor como condena. La ironía contribuye a desgranar la seriedad unilateral que, en otros enlatados, asume una relevancia importante. En el caso de este producto ficcional televisivo, la construcción del Estado con una imagen de sátira política, a través de la exageración paródica pronunciada, evidencian una posible construcción de algún tipo de cultura política, que conectaría con el movimiento contestatario de los ’60, antagonizando de esta

manera, mediante el humor, con el ala derecha de la política norteamericana.

2.3 "Misión Imposible", la planificación total.

"Misión Imposible" (1966-1973) es una producción ficcional televisiva estadounidense cuyo eje central se basa en la acción que desarrolla un grupo de cinco individuos que responden a un organismo norteamericano conocido como IMF (paralelo a la CIA[63]). Este es el encargado de desarrollar tareas de espionaje y de desarticular todo tipo de insurgencia violenta (guerrilla, terrorismo, etc) en el tercer mundo, destrucción de armas químicas y bacteriológicas en países que se encuentran bajo el paraguas soviético, liberación de líderes carismáticos de Estados comunistas y centroamericanos, y el combate con grupos de acción política de signo contrario a los que participan políticamente dentro de los Estados Unidos. Pero hay un detalle a resaltar: nunca se hizo alusión directa a países en concreto, es decir, no se mencionaba directamente a un Estado nacional. Para ello, en esta teleserie los escenarios de combate se denominaban con nombres de fantasía, de imaginarias repúblicas (por ejemplo, en vez de expresar Cuba, se lo cambiaba por Santa Costa; lo mismo para Bulgaria, a la que se denominaba Braslavia). El IMF (Impossible Mission Force) tenía un grupo de élite que se componía por cinco miembros, uno fijo (el jefe) y cuatro alternantes (a la postre los mismos, los protagonistas) que tenían una doble vida laboral: además de ser espías, desarrollaban otras actividades (al menos es lo que se

[63] Central Intelligence Agency (Agencia Central de Inteligencia), organismo de seguridad interior y exterior que en la actualidad está vigente.

daba a entender cuando se visualizaba una ficha con una fotografía de cada elemento de espionaje, donde se los veía ataviados de acuerdo a su actividad profesional).

Los cinco miembros fijos del IMF se constituían a partir de un jefe (Jim Phelps -el actor Peter Graves-), un técnico en electrónica y mecánica (Barney Collier -representado por Greg Morris-), una sofisticada y sexy modelo (Cinnamon Carter -interpretada por la actriz Barbara Bain-), un fortachón y musculoso hombre (Willy Armitage -papel que desempeñaba Peter Lupus-) y un especialista en el disfraz, la imitación y el ilusionismo (Rollin Hand -rol compuesto por Martin Landau-). Los últimos miembros del grupo eran citados por el jefe luego de que este último, tras una minuciosa reflexión y de acuerdo a los riesgos y objetivos que imponía la misión a cumplir, decidía sobre ellos de acuerdo con su curriculum y foja de servicios. Queda en claro en cada episodio que si alguno de los agentes, o todos, mueren o caen en manos del enemigo, el gobierno estadounidense negará cualquier vinculación con ellos.

No se les conoce vínculo familiar alguno a estos cinco individuos del IMF, en ningún momento se explicita que tengan algún tipo de relación sentimental entre ellos o de ellos para con otras personas. Digamos, en otros términos, que la relación que une a los integrantes del IMF es de camaradería y compañerismo laboral. O sea que sólo experimentan y construyen una relación intersubjetiva a partir de su desempeño en un caso específico como es el de resolver un problema, el de cumplir con una misión.

La identidad de cada uno de los personajes se construye a partir de rasgos psicológicos personales y de características grupales. De más está decir que ambos perfiles articulan en perfecta armonía, siempre en beneficio total del cumplimiento del

deber. En el plano individual, los cinco integrantes del IMF responden a un patrón común psicológico: son metódicos, eficientes, tranquilos, respetuosos, inteligentes, elegantes, cerebrales, fríos y calculadores. La suma de estos elementos es una de las aristas que componen al grupo que siempre se mostró sólido y activo. Y es el grupo de espías el que representa las veces de héroe ficcional, dejándole el lugar de villano a los ocasionales enemigos del Estado norteamericano, cualquiera sea su identidad y su origen social y geográfico. De todos modos la teleserie marcaba una estilización muy singular en quienes representaban a los malos, el corte propiamente dicho estaba focalizado en la construcción del estereotipo ideal del enemigo, es decir, imaginando un perfil muy puntual y práctico de contrincante. Entonces, quienes representaban a actores sociales sometidos bajo el paraguas soviético, eran típicamente adultos caucásicos de uniforme gris oscuro con un acento rudo muy marcado y de entonación rusa. A la hora de graficar al latinoamericano, más precisamente al caribeño pero que se extendía al resto de los hispano-parlantes, la caracterización gravitaba en medianos, barbados y cobrizos hombres que vestían uniformes tostados y hablaban con un particular tono cubano-mexicano que cada dos lexemas enunciaban el término “señor”. Cuando alguno de los episodios situaba su guión dentro de los Estados Unidos, la representación de los grupos de participación política con un fuerte reclamo social se focalizaba en un movimiento social: los “panteras negras” que básicamente eran integrantes de la etnia negro y, por otro lado, los grupos de participación ilegal en actividades tales como el juego de azar y el contrabando. Para ello, los roles se construían a partir de actores negros o blancos de apariencia italiana y de severas conductas sociales. En definitiva, a pesar de sus distintas coloraciones y vestimentas, el

enemigo es aquel que no respeta el marco legal, que atropella los derechos individuales y las garantías ciudadanas, que fija el eje central de su gobierno en el despotismo y el totalitarismo, y el que infiere algún tipo de peligro geoeconómico a la jerarquía institucional del gobierno de Estados Unidos.

Ahora bien, los diferentes roles y situaciones, identificables en un contexto ficcional, pueden sistematizarse y caracterizarse de acuerdo a una secuencia. Para ello se comenzará con la figura de la víctima.

El enemigo era aquel o aquella a quien se iba a derrotar y/o que tenía alguna vinculación con el objetivo a cumplir. En definitiva, tenía relación directa con oscuros planes de posible dominación mundial que no sólo ponían en jaque el equilibrio de poder mundial, sino que amenazaban con producir un quiebre de magnitudes considerables dentro del conjunto de instituciones norteamericanas (obviamente haciendo alusión a la democracia estadounidense).

El objeto deseado en este producto cultural ficcional gira en torno a la feliz resolución del plan a ejecutar. Es por ello que el nexo que vincula al héroe sujeto con el objeto deseado implica una búsqueda constante del éxito, siempre a partir de una racionalizada planificación de las actividades. Por el contrario, la carencia manifiesta en esta teleserie expresa las dificultades u obstáculos que deberá superar el héroe sujeto; ellas son las situaciones de crisis momentánea que emanan durante el proceso de concreción de la operación, que ponen en vilo la victoria final del IMF en su misión. Pero no todo queda aquí porque el héroe sujeto es el encargado de transformar la realidad que se le presenta, realidad que lleva a un efecto de plenitud, provocando así el alcance del objeto deseado, el logro de la misión.

La labor profesional del equipo del IMF (adyuvante) se construía a partir de una planificación total del trabajo, la interacción de los sujetos intervinientes en cada actividad, y una conclusión final. Estas tres pautas estaban regidas por medio del concepto de equipo, la novedad en este tipo de enlatados televisivos. La idea de equipo implica, por un lado, la constitución cuantitativa del mismo y, por otro, la cuestión cualitativa del grupo. En materia numérica se considera equipo a cualquier grupo conformado a partir de tres o más integrantes. Dentro del aspecto cualitativo, un grupo se considera como tal a partir de un sentido de pertenencia, del compartir significados y sentidos, y de realizar una práctica coherente, como así también, el de mantener una cohesión social y resguardarse en una heterogeneidad social. Dentro de este marco, el IMF se mostraba con una efectividad envidiable.

La planificación laboral del IMF estipulaba un servicio de diagnóstico de la información, es decir, en una primera instancia se acercaban a los agentes secretos los datos vitales de cada misión, acompañados por imágenes. A partir de este momento, el jefe o coordinador de grupo ideaba una estrategia a seguir. Para ello contaba en sus filas con personal apropiado para el caso. Por ende, la planificación laboral del IMF incorporaba el cronograma de trabajo, articulado con la pauta estratégica que devenía en el uso del cálculo racional, esto es, la adecuación total y absoluta a seguir un orden de trabajo y a respetar una organización pautada que brindará como resultado final el logro del o los objetivos trazados para la misión a cumplir. No hay que olvidar que dentro del esquema operacional del IMF se contemplaban una o más hipótesis de trabajo, además de tener presente la maximización de la capacidad de esfuerzo individual, jugando siempre con la alternativa de exponer en un cien por ciento las habilidades de

cada integrante del IMF ante una situación crítica. Cada actor social demuestra un conocimiento en particular, combinando un saber teórico y práctico que lo volcará en la experiencia de trabajo a cumplir, o sea, la misión secreta. La segunda etapa del proceso de trabajo juega con la variable de la interacción de los sujetos en plena producción secreta. Cada miembro representa un engranaje y, todos en conjunto, la máquina perfecta. Basta recordar el acabado orden en que desarrollan sus tareas cada uno de los personajes, representado y respetando la división del trabajo. Es decir, cada uno cumple con su actividad y entre todos logran el avance progresivo de la tarea encomendada. En suma, lo que aquí se plantea es la racionalización minuciosa de la vida, el cálculo racional de los tiempos y el funcionamiento de un grupo de trabajo como la empresa capitalista racional.

El final de la misión interponía una suerte de conclusión que se establecía por medio de una ecuación de equilibrio, que era igual a trabajo más orden, lo cual presentaba a los personajes como eficientes.

Concretamente hablando, la lógica de “Misión Imposible” transita en medio de una ejecución ordenada de un programa de trabajo, sometida a las huestes del cálculo racional y la medición de los tiempos, amparándose en el precepto de la técnica y la noción de progreso, dejando un poco de lado la visión paranoica absoluta de otros enlatados. En definitiva, “Misión Imposible” funciona a través de la organización y la planificación racional, semejando la idea de razón instrumental.

Y como analogía de la idea de razón instrumental aplica una lógica de cuerpo armado, en otras palabras, de fuerza militar, de estructura de poder con una lógica de medios-fines, o sea, hay un jefe, que personifica al ideólogo-táctico ideal, que diagnostica y planifica siguiendo una estructura de trabajo; existe un avezado

técnico que garantiza la normalidad del funcionamiento a través del manejo de los tiempos y los espacios; un robusto individuo que sintetiza la noción de estibador y segundo técnico, haciendo hincapié en la transformación de fuerza bruta (recursos naturales) en un producto acabado (aplicación de un saber práctico en situaciones de máxima tensión o de acumulación laboral en un corto tiempo); y dos magníficos miembros de infantería (un ilusionista y una encantadora mujer) que acercan la belleza, la astucia y la personificación humana en detrimento de un fin específico: acelerar por todos los medios el cumplimiento de la misión asignada.

La verticalidad jerárquica de “Misión Imposible” estipula un grado de flexibilidad interdisciplinaria. Es decir, a pesar del rol asignado a cada personaje, todos contribuían y colaboraban con el otro en una tarea específica, así de esta manera la dinámica laboral se incrementaba. Entonces, la lógica de la razón instrumental del IMF jugaba con la implementación de un diagnóstico y una planificación en pos de una ejecución de objetivos; para ello mantenía una planta estable (en lo numérico) de personal ocasional (seleccionado como se anticipó anteriormente) para lograr una distribución equitativa de los recursos y, asimismo, con una gran eficiencia, a un pequeño costo de producción para obtener un rendimiento elevado.

La figura del antagonista, como el enemigo a vencer, implica una serie de elementos a considerar. Dentro de este enlatado televisivo, el enemigo está bien demarcado. En este caso en particular prevalece el concepto clave que reinó durante todo el proceso de la Guerra Fría: el enfrentamiento entre dos órdenes mundiales bien diferenciados, con rivalidades puntuales entre Estados naciones, con esferas de influencias y coexistencias tensas. Dentro de este marco, el enemigo constituye un sujeto frío, de

gran participación dentro del juego de la estrategia política, con movimientos racionalmente diseñados, de mucha menor eficiencia que el equipo del IMF; es decir, un alter ego casi perfecto, pero con una debilidad muy notoria: falencias de control y de relacionamiento intersubjetivo, que logran una ineficacia total de las tareas asignadas a cumplir. Además, contemplar al antagonista como poseedor de recursos y saberes tecnológicos implica compartir un dominio tecnológico que es recurrente en una supuesta teoría de equilibrio mundial. Todo lo contrario sucede en esta serie ficcional, donde se deja de lado la posibilidad de un equilibrio entre potencias, para dar paso al dominio de uno o varios campos (tecnología, conocimiento, etc), y lograr así la personificación del otro, del antagonista con un perfil apocalíptico, que da pie al sostenimiento de un dominio justificado de las tecnologías de destrucción masiva.

En esta teleserie la concepción de Estado se ve representada a través de la doctrina de seguridad nacional, además de introducir elementos que alternan la perspectiva tecnocrática, e incluyen la figura del enemigo nacional, obviamente visto desde la arista de aquel contrincante que arremete contra los intereses norteamericanos dentro de sus territorios, en aquellos donde tiene un protagonismo primordial y en los que desearía unir a su "comunidad de Estados aliados". Vayamos por partes. La perspectiva tecnocrática implica comenzar a constituir un Estado a través de un consenso basado en una dinámica que incorpora el fundamento científico de una nueva fase capitalista. Hay un claro indicio de restricción del campo político a la aplicación y límite de la participación política. La división del sistema político con respecto a la sociedad conlleva a suponer una situación donde las decisiones públicas del control público responden exclusivamente a los preceptos de expertos.

La invocación de elementos de enfoque cientificista le da continuidad a lo expresado en el párrafo anterior. La visión cientificista expresa -desde el argumento que enuncia- que a partir de la institución de la democracia como forma de gobierno y del mercado como proyecto político de una nación, afianza la posibilidad de permanencia de la vida democrática dentro de un país. Es así como ante los emblemas de la seguridad y del mercado, la democratización de un Estado Nación se transforma en la estabilidad política a corto plazo, presentando un sesgo constitucional cuando lo que se trata de realizar es un boicot del mismo. En otras palabras, se encarna un perfil de Estado que contempla un furor planificador de etapas y metas.

Y, por último, la figura de la seguridad nacional se define en términos estratégicos militares, anticipando la lucha por intereses geopolíticos y poniendo en marcha la carrera por el control y la seguridad. Así también, la prédica constante como normativa número uno, pautaba el respeto total a la determinación sobre la elección de gobiernos constitucionales o dictatoriales en países que contaban con el apoyo estadounidense. En definitiva, la aparente tolerancia a disímiles regímenes políticos era ni más ni menos que el aval político para la instauración de estructuras gubernamentales de diverso perfil y accionar político. Por ende, la seguridad nacional no sólo aseguraba el encorsetamiento a un orden ideológico y a una renovada carrera contra los movimientos de izquierda y de protesta social, sino que a la vez tendía y afirmaba las redes de los posicionamientos geoeconómicos-políticos a cambio de mantener y resguardar el avance del otro orden bajo el paraguas del control y la vigilancia absoluta, además de tener colaboración de actores sociales internos.

2.4 “La Chica de C.I.P.O.L.”, la comedia de acción

Esta serie ficcional es un desprendimiento de otro enlatado contemporáneo que contó con un elevado índice de audiencia: “El Agente de C.I.P.O.L.[64]” (1964-1968). “La Chica de C.I.P.O.L.” (1966-1968), conocida en inglés como “The Girl From U.N.C.L.E.”, refiere las andanzas de una pareja de espías (una mujer y un hombre) que bajo la égida de una organización internacional de inteligencia (C.I.P.O.L. -Comando Internacional Para la Observancia de la Ley -en inglés, United Network Command for Law Enforcement-.), con sede en Nueva York, mantiene lucha armada contra un grupo violento nucleado a través de una organización cuya denominación es TRUSH (que fue definida, por los productores de este enlatado, como la Jerarquía Tecnológica para la Eliminación de los Indeseables y la Subyugación de la Humanidad). Las actividades típicas de los agentes de CIPOL son recurrentes con las vistas anteriormente: lucha contrainsurgente a la guerrilla latinoamericana (básicamente caribeña), desarticulación de laboratorios químicos-bacteriológicos en Europa, control de la piratería comercial en Medio Oriente, y destrucción de redes de entrenamiento de TRUSH. Aunque vale aclarar que en las actividades mencionadas anteriormente, TRUSH es su principal organizador y sostenedor.

En primer lugar, y como puntapié inicial de análisis, es necesario comentar brevemente de qué se trata la serie padre -“El Agente de C.I.P.O.L.”- o por lo menos, señalar algunos

[64] Teleserie inspirada en torno al personaje de la literatura y cinematográfico, James Bond. El productor ejecutivo de este enlatado, Norman Felton, acordó con Ian Fleming (creador de 007) que uno de los agentes secretos de CIPOL estaría configurado en base a un personaje de la novela “Goldfinger”.

aspectos que ya se dan por sabidos en "La Chica de C.I.P.O.L.". A nivel político-operativo, "El Agente de C.I.P.O.L." (en inglés "The Man From U.N.C.L.E.") presentaba a la teleplatea las incursiones de dos agentes de inteligencia desarrollando sus actividades laborales en una agencia de seguridad internacional paralela a la CIA, al MI5 inglés, pero con cuarteles centrales en la ciudad de Nueva York. Hasta aquí no hay nada nuevo en cuestiones argumentales del género. Pero el quiebre está dado a partir de que en la organización C.I.P.O.L. trabajan codo a codo tanto norteamericanos como soviéticos[65].

Volviendo a la serie hija, -"La Chica de C.I.P.O.L."-, esta estructura político-operativa se mantiene y, en algunos episodios, tiende a incrementar sus rasgos. Si bien la organización C.I.P.O.L es la misma, incluso el personaje del jefe y de los decorados son los mismos, en esta ocasión el dúo secreto son dos connacionales, es decir, dos estadounidenses, una mujer y un hombre (este último es un elemento sobre el que se va a volver más adelante). Así, la serie hija antepone el recurso de una vuelta al viejo argumento, a partir de una pareja de norteamericanos, donde dos compatriotas se vuelcan contra el crimen. Se deja de lado la mixtura internacional para pasar al dueto nacional, manteniendo así la contribución a la seguridad planetaria.

Políticamente hablando, TRUSH[66] (el enemigo, el oponente) es una organización criminal con ramificaciones en gran parte del globo terráqueo, que se financia por medio de actividades delictivas tales como secuestros, extorsión, contrabando y participación accionaria en algunas empresas de importancia en el

[65] La pareja de espías estaba conformada por el agente estadounidense Napoleón Solo (interpretado por Robert Vaughn) y el soviético Illya Kuryakin (David McCallum).
[66] Como señalé para KAOS ("Get Smart"), TRUSH hace alusión directa a SPECTRE (James Bond –007-).

mercado (hoy en día se diría que lavan dinero, cosa que no se menciona en la serie). TRUSH demuestra comportarse como un grupo cerrado de accionar violento con objetivos claros. La identificación con un grupo cerrado, de corte virulento, pasa por comprender el modus operandi de TRUSH. Aquí lo que se observa es que la organización delictiva cuenta con un apoyo tácito de empresarios, busca afanosamente sostener su estructura y expandirse a toda costa; además este perfil le implica un enfrentamiento cotidiano con un gobierno nacional (Estados Unidos) que disfraza su asedio a TRUSH a nivel del multilateralismo gubernamental, es decir, un número acabado de países instalan dentro de sus principios de seguridad exterior el de combatirlo como sea. Pero otro de los rasgos grupales de TRUSH es el sentido de pertenencia de los miembros que se aglutinan en ella. La obediencia debida y la práctica corporativa son los dos pilares fundamentales sobre los que se dinamiza esta organización delictiva. Entiéndase que por obediencia debida hay que interpretar el acatamiento total y pleno a las directivas encomendadas desde la superestructura a los miembros de campo, mientras que la práctica corporativa involucra el cumplimiento de actividades de servicio de inteligencia donde en más de una oportunidad se es un agente todo terreno (teniendo en cuenta por esto último la total disponibilidad para con la organización, mantener una relación full time). Y esto tiene que ver con que a menudo se ve cómo la vida de un raso agente de TRUSH es manejada como una mera mercancía, como moneda corriente, donde no se respetan las garantías individuales básicas que están señaladas en la carta orgánica de Naciones Unidas.

Entonces, parte de la innovación de “La Chica de C.I.P.O.L.” es articular la noción de grupo violento donde si bien nunca se menciona directamente al país implicado que cobija a TRUSH, se

hace alusión a través de diferentes representaciones a cómo tiene sedes y subsedes en gran parte del planeta.

En definitiva, TRUSH se mueve dentro de un marco de ilegalidad total, donde sus raíces operantes se cimentan a partir de poner en práctica y ejercer el terror, la disuasión social, el atropello por los derechos individuales y la torpeza operativa (este último es un recurso repetido en los enlatados de espionaje de producción estadounidense y británica).

Una marca de distinción en el relato audiovisual lo da la aparición de la figura de la mujer como protagonista (encabezando los créditos en una serie de espionaje) del programa televisivo y de la acción nodal. No es novedad alguna la conformación de un dúo mixto de espías, baste recordar que la pionera serie inglesa “Los Vengadores” (1961-1973) inauguró este recurso, aunque sólo el papel masculino era de mayor relevancia. Pero en “La Chica de C.I.P.OL.”, la posta es tomada por la mujer, quien encabeza la misión y quien la finaliza. En el caso de esta teleserie, la agente de la organización C.I.P.O.L., April Dancer (Stefanie Powers), quien encarna al héroe - sujeto, es una mujer íntegra, sensual, dinámica, bella, curiosa e inteligente. Su constante indiscreción la somete a entorpecer temporalmente la tarea a realizar y poner en peligro su vida y el cometido secreto. Y es en este lapso crítico donde sus atributos y valores femeninos son usados como armas; estas mismas son potenciadas juntamente con sus conocimientos teóricos y su agudeza intelectual, elementos que le permiten salir airosa de una situación de peligro inminente (en realidad, es parte de la revalorización de la figura femenina y de los derechos de la mujer). Claro que la agente April Dancer cuenta con doble ayuda. Por un lado, la figura paterna de su jefe Alexander Waverly (Leo G. Carrel), y por otro la de su compañero de tareas, el espía Mark Slate (Noel Harrison). De todos modos, la

revalorización de la figura de la mujer en esta serie de televisión es muy significativa, viéndolo desde el punto de vista de que la mujer en este género siempre tuvo un plano más retrasado al del hombre. Sin caer en una vulgar disputa de género masculino – femenino, hay que reconocer que el uso que se hacía de la mujer pasaba por interpretar roles ocasionales como los de secretaria y amante. Es decir, la minimización de la mujer iba unida a la fetichización de ella misma, una suerte de tratamiento de mercancía de lo femenino, contextualizándolo en ribetes tales como lo servicial (la secretaria) y lo placentero (la amante). Hablar de fetichismo de la mujer es moverse dentro de una percepción errada de la realidad, considerar el papel de ella como un factor de tercerización, es decir, brindar servicios, de cualquier tipo.

El jefe operativo de los agentes de C.I.P.O.L., más que un supervisor que controla al detalle la progresión de sus empleados durante el transcurso de sus tareas de inteligencia, actúa como un padre hacia sus hijos. En principio, la figura del jefe está sostenida por los atributos de la seriedad, la formalidad, la reflexión y la paternidad. Obviamente que las tres características mencionadas antes que la paternidad son componentes fundamentales de esta última. Pero veámoslo de la siguiente manera: los atributos de paternidad de Waverly conjugan el arquetipo del padre de fines de siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, donde el padre representa el control y poder, las decisiones primordiales siempre corresponden a él y éste alega sus argumentos a partir de la ciencia y de la razón. En definitiva, el padre mantiene los derechos de la inteligencia[67]. O sea, Waverly se maneja a partir de ejercer control y poder amparándose en la

[67] PERROT, Michelle "Figuras y funciones", en Historias de la vida privada. PyG (dir.). Madrid, editorial Taurus, 1990. Pág. 132.

virtud de ser inteligente e ilustrado, cosa que le demanda un costado humanitario que lo lleva a cultivar un cobijo singular sobre la joven April Dancer, especulando siempre con que ella no se encuentre en peligro y que la organización de inteligencia no se vea enfrascada en medio de un torbellino de ineptitudes y corruptelas.

El personaje de Mark Slate (quien secunda al héroe – sujeto, y materializa y cumple con el objeto deseo), pareja laboral de la espía Dancer, representa un rol de segundo grado, apegándose más a quien personifica al saber práctico y unido por un vínculo de hermandad con su compañera de tareas. Lo concreto es que el perfil psicológico de Slate está sostenido en base a la inteligencia, la dinámica, la versatilidad y la disciplina. Este miembro de inteligencia es quien mantiene la continuación de un plan de actividades de seguridad, y es el que repara cualquier tipo de rotura que produzca su socia. Además, juega el doble rol de espía y tutor. Como espía cumple con sus objetivos específicos en pos de lograr un rendimiento elevado en su trabajo; como tutor es quien vigila a April Dancer y asume la autoridad que le delega su jefe en temáticas relacionadas con la potestad de la joven.

Finalmente, hay un aspecto de esta producción que no se puede obviar y que hace al género de espías, como son los "juguetes" o aparatos tecnológicos utilizados por los agentes secretos para facilitar su trabajo. Pero lo notable de esta teleserie es la proliferación de instrumentos de comunicación y armas mortales que superan la capacidad de asombro de cualquier telespectador. En materia de comunicaciones, en pleno apogeo de los satélites de comunicación, la forma más acabada de obtener información no pasaba por la legendaria cadena de informantes e infiltrados en redes enemigas como sucedía en las novelas de

espionaje, sino por la elaboración de diversos adminículos electrónicos (en lo posible de pequeñas dimensiones) en la cual lo que se mostraba al espectador era el adelanto científico con que contaban los agentes. Por eso, lapiceras de intercomunicación, radios portátiles de gran alcance, dispositivos de distracción y rifles automáticos de alta precisión con mira telescópica infrarroja eran los artefactos más usuales. Pero la innovación más trascendental, que viene acompañada por un hecho real, son las tarjetas de identificación. A menudo se ve a los protagonistas y sus compañeros de trabajo utilizar un señalador triangular, con un número, sobre la solapa izquierda del saco siempre que se encuentran dentro del edificio de C.I.P.O.L. Esta identificación, según el relato del texto, les propinaba la debida autorización y reconocimiento de pertenecer a esa identidad. Pero este dispositivo no hace más que avalar la numeración, una forma de codificar la identidad personal que ayuda a mantenerla en secreto, con el fin de facilitar el control y la vigilancia de los cuerpos.

En este enlatado televisivo, el enemigo es único y concreto: un grupo violento que siembra el terror en cada una de sus incursiones. El antagonismo político prototipico de la guerra fría, que condensaba en una lucha incansable tanto a soviéticos como norteamericanos y británicos, queda de lado. Un nuevo actor político ingresa a la arena de lucha, que es un grupo violento (en la figura de TRUSH), anteponiendo el recurso de la amenaza concreta y generalizada hacia los Estados Naciones. Y pensar al grupo violento como antagonista principal dentro de un cuadro de mundialización estadual, supone prefijar y correr el eje de la cuestión central de la política (la lucha ideológica entre dos órdenes bien distintos), a pautar una innovación dentro de la agenda, en el sentido de establecer una democracia mundial en cuanto al restablecimiento del orden frente a la fuerza del

desorden (TRUSH). Y para ello, el combate a la violencia se acerca en grado superlativo a una instancia de persecución total, saltando y dejando de lado todo tipo de mojones legales, además de reconvertir constantemente la aparatología electrónica. Pero de todos modos, la lógica narrativa sostiene la idea de que el mundo está obligado a regirse por alguna forma de equilibrio, en este caso, equilibrio de terror que protagonizan un grupo violento y una organización de seguridad global multilateral.

La representación del Estado en este enlatado toma un cariz interesante. Aquí se denota al mismo bajo la figura de Estado mundial[68], a través de la presencia de un organismo multilateral. Tácitamente el Estado se ve reflejado por medio de una organización símil a Naciones Unidas, que gobernada por un país (EUA, a la cabeza del resto de las naciones) y con la colaboración de sus socios territoriales, impulsa una acción educadora y aleccionadora a quienes no comparten sus códigos. Es decir, se materializa aquí el perfil educativo y ético que conjuga conocimientos y despliega toda una batería de enseñanzas acerca del posicionamiento del bien o del mal, de CIPOL o de TRUSH. Entonces, la recompensa al sacrificio se explicita por medio del brazo ejecutor de esta organización, que presupone la posibilidad latente de ver un Estado ausente pero presente. Ausente en tanto y en cuanto no se lo califica directamente, y presente en cuanto a que las prácticas ejecutivas del apéndice aleccionador de CIPOL son un indicador concreto de la presencia de una nación (EUA), que es vital para fortalecer la convivencia de valores y aprendizajes de buen comportamiento. Con corte moralista y un alto tono por las enseñanzas, esta teleserie incursiona reiteradamente en la descripción de lo bueno y lo malo, y en la

[68] Concepto analizado por Hans Morgenthau en el texto referenciado en la bibliografía utilizada para esta investigación.

posibilidad latente y concreta de mancomunar esfuerzos entre regímenes antagónicos en detrimento de una red grupal violenta mundial. Y este es un dato no menor. Presuponer y dar por sentada la incursión de un grupo violento (TRUSH) da pie a una lucha armada donde interviene una organización multilateral (CIPOL) que disputa un espacio de poder (defensa legitimada) no contra un Estado Nación sino contra un grupo armado que no responde a ninguna bandera, frontera ni ideología alguna, es sentar las bases de lo que se conoce como la privatización de un conflicto bélico donde el terrorismo toma el lugar que antes tomaba un país cualquiera ante una disputa armada (con sus consecuencias políticas e ideológicas).

Resumiendo, el discurso del enlatado sintetiza un Estado Nación producto de la presencia de dos subestados. Por un lado el subestado ausente, sin denominación literal pero con peso y poder de decisión. Y por el otro, el subestado presente, con presencia física, compartiendo y haciendo responsable de sus propias iniciativas al conjunto de asociados y aliados. Esta suerte de Estado mundial contempla una personalidad legal que brinda la imagen de una humanidad unida; además, ostenta un organismo específico (CIPOL) que presupone un logro satisfactorio para el conjunto de los habitantes del planeta ante los reclamos por conflictos acaecidos y para ello da pie a una materialización compulsiva de un organismo de seguridad que tiene como prioridad básica consagrar un servicio concreto, como es el enfrentamiento a cualquier amenaza a la paz global y a los intereses geopolíticos con una fortaleza incomparable.

2.5 “El Prisionero”: “no soy un número, soy un hombre libre”

El Prisionero refiere las peripecias de un espía inglés cuyo nombre es desconocido (caracterizado por el actor inglés Patrick McGoohan) que un día cualquiera decide renunciar al servicio secreto de su país y tomarse unas largas vacaciones. Cuando llega a su hogar, y mientras prepara sus maletas, es anestesiado por medio de un gas tranquilizante contra su voluntad. Después de un largo tiempo, al despertar de su sueño provocado, impávido observa a través del cristal de una ventana que no se encuentra en su casa (a pesar de que la decoración interna es imitada) y que está establecido en una villa cuyos edificios son idénticos (en su estructura exterior). Nuestro agente secreto irá descubriendo de a poco que los habitantes de aquel lugar (todos ex espías), llamado “La Villa”, visten de manera similar y ninguno posee nombre alguno; se los identifica por medio de un número que llevan en una escarapela ubicada a la izquierda del pecho. Muy a pesar de él, su identidad se reconoce como el N°6, y además observará cómo cada director de “La Villa” (calificado como N°2) hará todo lo posible por descubrir el porqué de la renuncia de él al servicio de inteligencia. Así, durante el total de los episodios, el N°6 luchará por rescatar su individualidad (al margen de querer escapar de La Villa y recuperar su identidad propia, dejando de ser denominado como un archivo númerico), beneficio que obtendrá en el último capítulo.

Esta producción televisiva inglesa (realizada con un formato cinematográfico en el periodo 1967-1968) innova en el género en cuanto a que su argumento cuenta el detrás de la vida laboral de un espía, la lucha por la identidad (se niega rotundamente a

que lo llamen por un número), y coloca a la paranoia como algo normal y común de la vida cotidiana en "La Villa" (es decir, todos se sienten perseguidos y vigilados). Pero vayamos por partes.

Dentro del marco de construcción del personaje, el perfil psicológico es una pauta esencial, pero en este caso difiere de otros agentes secretos vistos en producciones televisivas. En el caso concreto de N°6 él es terco, irónico, obsesivo, rebelde, paranoico, sagaz, inteligente, solitario, inquieto, conflictivo y elegante. Y representa al héroe, al justiciero. Su contraparte, su oponente, quien viste el traje de enemigo y villano, es el N°2 (cuya característica es la de estar interpretado por once actores a lo largo de la serie, nueve de los cuales son hombres), autoridad transitoria máxima de "La Villa" (no se conoce quién es el N°1) cuyo costado psicológico no difiere mucho del que describe a N°6: el N°2 es un tanto terco, obsesivo, reprimido, impulsivo, oscuro, inescrupuloso y temeroso, mientras que la víctima es una figura que calza fundamentalmente en la piel del N°6. Es él contra el mundo que le rodea; pero no hay que obviar que un mínimo de esta imagen le corresponde al N°2, sobre todo cuando ve imposibilitados sus sueños de cumplir con el objetivo de hacer confesar a El Prisionero. Hasta aquí la estructura dramática del enlatado es simple, asemejándose a un cuadro épico. Sin embargo, no hay que olvidar a tres personajes secundarios de gran recurrencia en el enlatado: el Mayordomo del N°2, el Supervisor de la Sala de Control y Rover. Si bien los tres prestan servicio al N°2, sus actividades difieren. El Mayodormo es una suerte de fisgón que deambula por la ciudadela, testigo de más de un hecho social, sospechado de ser los ojos traseros del N°2 (en realidad es un observador participante). En cambio, el Supervisor representa la extensión técnica de la prevención y control del N°2, es decir, la

guardia permanente, la alarma, el coordinador de la seguridad citadina, la vigilancia en persona. Rover[69], el único personaje no humano, simboliza el terror ambulante, es controlado por la Sala de Control, desempeña su actividad rodando constantemente por las callejuelas de la villa y capturando a todo aquel que infringe el código de convivencia y las normas de seguridad.

El número seis, a partir de su reclusión en la ciudadela "La Villa", debe asumir el compromiso de respetar un código de convivencia urbana, que él se esmera por no cumplir, obligaciones que cotidianamente le acarrean inconvenientes de todo tipo al punto de crear un antagonismo constante entre el resto de los habitantes de la villa y él. El conflicto diario tiene como puntapié inicial la no aceptación de las normas imperantes y la poca colaboración de N°6 para responder al requerimiento sobre por qué renunció. De esta manera, la convivencia en una sociedad cerrada como es la villa toma ribetes de hostilidad.

"La Villa" es una comunidad muy especial. A priori diseñada para contemplar las instituciones más representativas de cualquier sociedad democrática tipo, incorpora a sus habitantes una conducta autista que los convierte en autómatas. Esto implica una accesibilidad para el uso y control de los cuerpos, respondiendo ellos a un sumiso deber de derechos y obligaciones donde su vida está en juego. Geográficamente hablando, esta ciudadela está fuera de todo contorno cartográfico, lo que la convierte en inexistente para el resto de los mortales. Sus alrededores abortan todo tipo de idea de fuga ya que limita con las montañas y el mar, por lo cual se infiere que está situada en una isla. Hasta aquí, estos elementos la convierten en un lugar supersecreto e inexpugnable como también terrorífico.

[69] Rover es un globo meteorológico de color gris metálico, que en la serie no cumple con sus tareas de receptor de datos climatológicos.

"La Villa" exhibe una pantalla donde intenta mostrarse una convivencia armónica y democrática. Y como en todo sistema de poderes republicano los mismos se hallan insertos dentro de ella. El órgano legislativo está constituido por un conjunto de vecinos que actúa simbólicamente, lo mismo para el tribunal superior. Los hilos de esta comunidad son manejados por la Sala de Control Central, en la figura del N°2 y del Supervisor. Es decir, el poder instituido pasa por allí, es el sitio donde se dirimen los destinos de los habitantes de la comunidad. Y cuando se habla de poder lo que se quiere decir es que es una situación estratégica en un momento dado, por ende, la suma del poder político (que es el caso concreto del N°2) tiene una vida limitada, su duración es el tiempo en el cargo mientras perdure el N°2. Desde un punto de vista durkheimiano, "La Villa" es una suerte de gran conciencia colectiva donde el orden social tiene como referencia constante un orden moral, es decir, un orden de ideas.

En realidad, el modo de vida en esta ciudadela plantea que a todo orden social le corresponde un orden moral y cognitivo. Para que una sociedad funcione armónicamente -que es lo que se supone que debe pasar- de acuerdo con Durkheim las sociedades son fenómenos esencialmente armónicos en contraposición a la opinión de Marx que piensa que las sociedades son fenómenos esencialmente conflictivos. Desde este punto de vista, los conflictos son patologías, problemas que pueden ser subsanados, superados. Pero, en su esencia el orden social es armónico y viene acompañado con un grupo de tareas que cada conjunto de individuos debe desempeñar, le corresponde una serie de valores y de conocimientos comunes. El hecho de que una sociedad participe de un sistema común de representaciones no implica que sean críticos del orden social del que participan. Lo que se está planteando es que el orden cognitivo y el orden social

pueden acoplarse en forma perfecta para que la sociedad sea estable. En realidad, la inserción del número seis como personaje crítico provoca un quiebre que disiente con el orden moral, e introduce conflictos al desarrollo de la sociedad. Entonces, sin diferencias no es posible un cambio, y el cambio no tiene que ver con la capacidad innovadora de los actores sociales sino con el desarrollo estructural de la sociedad. Por lo menos así lo dispone el N°2 en su constante arenga sobre lo participativa que es el modo de vida en esta ciudadela.

Pero la rebeldía de N°6 socava los cimientos de esta comunidad y pone en jaque la tan mentada estabilidad y previsibilidad en el tablero de juego (un elemento que se distingue por ser parte del adyuvante). Y es aquí donde la coacción toma la posta y se resignifica como norma. En los hechos concretos de "El Prisionero", la estructura disciplinaria de la villa impone un muy fuerte código de sanciones para aquellos que no contemplen un modo de vida que se basa en el estricto control y acatamiento de las normas, sintetizado por un lema que dice "*la música comienza cuando las palabras terminan*"[70], o en otras palabras, el silencio es salud. En algún modo, la villa es lo más parecido a una cárcel o a un régimen totalitario.

Un par de detalles que grafican a la villa como un todo armónico (hasta antes de la llegada de N°6) pasa por la uniformatización del vestuario de los villeros, los medios de comunicación y su campo económico. Con respecto a lo que señalé en primer lugar, los vecinos del lugar visten de igual forma (un vestuario para mujeres y otro para hombres), primer gran indicio de semejanza a un presidio. Calzan en su humanidad un traje compuesto por, en hombres, ropas de color gris y negro mientras que las mujeres se benefician con pantalones blancos y

[70] Enunciado aparecido en uno de los bloques del capítulo "Hammer into anvil".

remeras rayadas multicolor. Marco este detalle ya que en el total de los episodios, nunca se visualiza alguna parte descubierta del cuerpo femenino ni mucho menos situaciones de corte amoroso. No hay ocasión sexual ni intento de ella misma.

En segundo término aparecen el periódico (de nombre Tally Ho), la radio del lugar y el sistema de televisión de circuito cerrado. Es interesante la disponibilidad funcional de los medios de comunicación. El Tally Ho es un diario de una sola página totalmente obsecuente con la Cúpula Verde (hogar sede del N°2), donde se reproducen los conocimientos curriculares del buen ciudadano, hay avisos sociales y clasificados y se publica el perfil editorial del N°2. Por otro lado, la radio sólo contempla el enfoque de transmisión de música incidental, combinado con una voz femenina que se encarga de señalar la agenda social diaria, mientras que la televisión pública sólo tiene cabida para la reproducción de conocimientos educativos, basados en una técnica de lavado de cerebros. El circuito cerrado audiovisual es de uso exclusivo de la seguridad interna de la villa. Dentro del área de la economía, esta ciudadela cuenta con un eficaz sistema de empleo, comercialización y monetario unívoco y funcional, es decir que se prioriza la manutención del conjunto socioeconómico a partir de reemplazar inmediatamente cualquier vacío que se produzca (muerte, enfermedad, etc).

Entonces, como se observa, de acuerdo a lo dicho anteriormente, la inhibición total de la dinámica de los cuerpos -además de responder a la estructura estable-, revela un celoso dispositivo de control y vigilancia. Pero para lograr esto último con mayor productividad, la racionalidad técnica trata de controlar todos los espacios sociales, control no tanto en lo que hacen los sujetos en el momento sino anticipar hechos, prácticas, conductas individuales para tratar de suponer lo que vendrá. De alguna

manera, estipular una lógica de prácticas sociales que pueden establecer los síntomas de una posible infracción. Y una de las formas de control de los espacios sociales es a través de la mirada, el ver al otro es una forma de ejercer control sobre los individuos. La vigilancia que realiza un individuo sobre otro individuo, obliga a uno de ellos a efectuar dicha vigilancia sobre el otro. De esta manera, la información que se obtiene por medio de la visibilidad ayuda a poder anticipar acontecimientos en los individuos. Esto implica la consecuente búsqueda del mayor rendimiento en todos los espacios sociales y la obtención de un poder que tratará de aunar más logros para el tan ansiado progreso.

En esta producción seriada otro de los ejes que hacen al macroconflicto dentro del relato discursivo es la lucha por la conservación de la identidad. Esta lucha que parece ínfima con relación a los que habitualmente se sucede en enlatados de este género, aquí constituye una de las bases del programa. El indicador más concreto de este brete se visualiza a partir de la renuncia a ser denominado como un número por parte del protagonista para con el resto de los personajes[71]. Lo interesante es que a pesar de negarse a ser llamado como un número, nunca se menciona el nombre propio ficcional del protagonista, se lo sigue aclamando numéricamente. Si bien en los anteriores enlatados alternaba el uso del número y del nombre propio del agente secreto, en ésta se utilizan comúnmente los dígitos para dirigirse hacia alguien. Y es para remarcar que el uso de una cifra como codificación individual es uno de los componentes de estas series. Al igual que en la vida diaria, la identidad del sujeto

[71] Al respecto vale recordar el final de la introducción de cada episodio donde el N°6 exclamaba a viva voz "*no soy un número, soy un hombre libre*". O como menciona en el primer episodio de la serie: "*...no haré convenios con ustedes, he renunciado, no dejaré que me presionen, clasifiquen, intimiden y no dejaré que me numeren como a una máquina...es mi vida...*"

pasa por el compendio de experiencias vividas y percibidas, por el intercambio de saberes y significados, por la práctica de sentido, por la constante retroalimentación entre actores sociales. Pero para el Estado-Nación moderno, una de las formas de englobar e identificar a sus miembros es a través de la numeración (como caso concreto el ejemplo son los pasaportes, cédulas de identidad, documentos nacionales de identidad, seguro social, etc). En "La Villa" se legitima por medio de un guarismo a todos sus habitantes de la misma, es decir, se les reconoce y se les da un lugar de pertenencia, se acepta que "son algo", no seres humanos; si no véase el caso del director general de la ciudadela que es el N°2. El puesto es fijo, los hombres que lo ocupan no. Entonces, el reconocimiento legal se da por medio de un número (que contempla toda su historia de vida personal y profesional) y respetando acabadamente el marco de convivencia comunitaria dentro de la villa. La negación a ser llamado como un archivo numerado es punto de conflicto permanente que de fondo presupone el no cumplimiento de las normas de convivencia dentro de la villa. Amparándose en los derechos y garantías de autonomía individual, el número seis rehúsa todo tipo de conversión numérica que lo convierte automáticamente en un prisionero, previendo así que la villa es una prisión. Por ende, la trama argumental juega con la idea de que la ciudadela es un lugar en el que se trata de destruir la individualidad por todos los medios posibles, tratando de quebrar el espíritu del protagonista, para lograr así la obtención de los conocimientos que posee el espía, abonando la idea, además, de que en el plano personal él acepte que es el Número 6 y que vivirá feliz de esa manera por siempre. Y éste es al único rebelde que no pueden quebrar. Por otro lado, la villa es un sitio donde por medio del atentado al individualismo se busca reutilizar a miembros de

inteligencia. O sea, observaba en el acápite anterior el perfil de razón instrumental que subraya "Misión Imposible"; aquí, en "El Prisionero", el recurso del reciclaje es uno de los factores de ecuación de este enlatado. A diferencia de las producciones actuales donde el agente secreto que es desafectado por el ente gubernamental que lo nuclea o por propia determinación es eliminado, se acaba con su existencia, en esta teleserie se trata de recuperarlo y utilizarlo nuevamente en tareas de inteligencia. La noción de reutilización de espías tiene que ver con dos aristas interesantes, el valor de la información y el costo del sujeto.

El reaprovechamiento de un espía implica, a nivel sujeto, seguir conservando a un actor social cargado de un saber específico que hace a su formación de agente de inteligencia, reduciendo el margen del costo de producción de nuevos miembros, manteniendo una estructura operativa de contraespionaje, sosteniendo una red de reproducción ideológica y represiva, y asegurando la calidad de éxito en las misiones planificadas.

A nivel de valor de información, hay que considerar los secretos de Estado y la mercantilización del dato. Reciclar un espía enlaza la idea de salvaguardar los archivos más ocultos que contienen algún testimonio no publicable, que responde a intereses políticos-económicos del Estado-Nación. La posesión de un conocimiento sobre algunas actividades de índole prohibida, pero legitimadas a partir de una norma jurídica por parte de un sujeto (o varios) como son los agentes secretos, presupone custodiar cualquier tipo de filtración en la vorágine informativa. Y ligado con esto último está el beneficio económico, es decir, la venta de información al mejor postor, al bando contrario, al enemigo. Este costado oscuro que tiene una presencia latente es uno de los causales de la existencia de "La Villa"; como mencionaba

anteriormente, parte del reentrenamiento a un miembro de seguridad del Estado es chequear cuál fue la mercancía informacional que traficó y vendió, y después tratar de recuperarlo para volverlo al sistema, logrando así un equilibrio de fuerzas. En caso de ser imposible, vivirá permanentemente en esta ciudadela hasta el día de su muerte.

Un detalle para remarcar en "El Prisionero", que a priori le sirve para tomar distancia de las otras series primeramente observadas, es un pequeño salto en la articulación de temas de la agenda internacional en la narración discursiva. La convencionalidad argumentativa de algunos enlatados giraba en torno al conflicto político-ideológico entre el comunismo soviético y el capitalismo norteamericano-británico; en "El Prisionero" se remite claramente a la narrativa sobre las sociedades opresivas.

Pero la confusión reinante en El Prisionero (el saber dónde está, quién es el otro) le lleva a elaborar una serie de permanentes conjeturas que van desde la posibilidad latente de que el lugar de su residencia ocasional se encuentre enclavado geográficamente detrás de la cortina de hierro[72], a comenzar a sospechar que alguna agencia gubernamental de su país lo tiene apresado. Y aquí el argumento discursivo toma el cariz de la individualidad contra el Estado, remitiendo a elementos precisos tales como la cruda realidad contextual del protagonista, el constante intento por el quiebre de la razón y los valores y la esperanza de unos pocos.

Pero mencionaba al iniciar este apartado que la innovación de esta teleserie es la de mostrar la otra cara de la vida profesional de un agente secreto. Hay que tener presente cómo se diluye todo esa construcción de glamour y opulencia que se exhibe en estas producciones. En ésta en particular, las vivencias del N°6 no

[72] Episodios 1 y 2.

pasan por grandes aventuras de acción en medio planeta ni disfrutando de costosos vehículos a hermosas mujeres. Por el contrario, lucha por mantener erguida su identidad, que le lleva a tratar de derrotar el régimen autoritario de la villa (he aquí el objeto deseado). Al contrario de una primera lectura que se podría realizar, esta teleserie mejora y amplía la trama discursiva del texto, ya que describe la mezquindad con que se manejan algunas áreas de seguridad del gobierno cuando hay que frenar la salida de actores sociales o la tenencia de un bien como es la información. Este lado oscuro de un escenario concreto en un momento dado descubre la aceitada máquina represiva del Estado-Nación, poniendo en jaque la potestad de sus ciudadanos. Ante este marco, el N°6 deberá afrontar en su soledad los reiterados ataques a su ser y tejer estrategias de supervivencia. La violencia con que actúa el N°2 abarca un espectro que va desde la tortura física hasta la depreciación social. El suplicio corporal al que es sometido el prisionero varía en la utilización de sustancias químicas (suero de la verdad, alucinógenos, etc.) y aparatología sofisticada (electroshock, radiación hinóptica, etc.), para facilitar una confesión ansiada por los servicios de inteligencia en favor de su seguridad institucional. La desvalorización hacia su persona, que como expresé unos párrafos atrás tiene por objetivo hacer tambalear su individualidad, y con ella los valores y significados sociales que él posee, le obliga a replantear su noción de democracia, su concepto de espacio público y su rol dentro del espionaje. En síntesis, la resistencia que opone el Número 6 a ser ultrajado sistemáticamente lo convierte en un abanderado de la valorización de la autonomía individual.

Este indicador deja de lado los posibles contubernios entre ricos y pobres, proletariado y capitalistas, base versus superestructura. Y esto tiene que ver con la simplificación de

sociedad que se reproduce en "La Villa", una comunidad homogénea que sometida al control y la vigilancia tiende a perpetuarse con un fin común y concreto como es el cese de la garantías individuales, la abolición de todo derecho humano y la aniquilación de una identidad social que, entre las tres, componen el espacio público político. Y esta es una pauta de cómo se grafica discursivamente el rol del Estado.

También se perfila un contorno de enemigo como antagonista bien definido. El enemigo se encarna en la totalidad de la figura de "La Villa", siendo esta última la representación directa de la estructura de represión del Estado. Así, podría manifestarse al Estado Nacional como el enemigo antagonista dilecto. En este caso puntual, el adversario presupone un elemento interior de extrema conflictividad (el N°6), a punto de poner en riesgo el proceso de articulación hegemónica. Conjuga aquí la idea de la utopía del control total, llevada a la práctica mediante un uso de la opresión, la mirada total mediante una similitud con la sociedad panóptica, siempre contextualizándose en torno de dos órdenes políticos mundiales bien demarcados. Aunque en este enlatado sea la lucha de la individualidad contra el Estado, siendo el Estado quien arremete contra el individuo perfilándose como un enemigo colérico y poco afecto a la corrección política. A medida que la intriga crece y se vuelve más opresiva, se acentúa la idea de la recuperación del orden, anteponiendo un contrincante sumamente violento (simbólica y materialmente) pero siempre alternando en clave de crítica política.

Indudablemente que bajo la premisa de seguridad nacional, la villa es una caja de resonancia de un programa de control total y represión indiscriminada de acciones supuestamente hostiles a los asuntos de Estado y al quiebre del orden institucional de una nación. Aquí, el Estado se manifiesta con su total capacidad de

represión y vigilancia de los cuerpos. En la villa, a pesar de existir la división de poderes (cámara legislativa constituida por medio de elecciones previamente arregladas, poder judicial integrado por los vecinos más antiguos y el ejecutivo en manos del N°2 de turno), se observa una realidad: la concentración de los tres poderes en manos de una persona. De ahí que las reglas y normas de convivencia y la persecución política queden a cargo de quien administra dicho lugar (el N°2), logrando así mantener una coherencia de vida y buscando sostener una homogeneidad dentro de la comunidad que habita en este lugar. Entonces, el control de los espacios y de los cuerpos en "La Villa" pasa por moldear los cuerpos para conseguir una mayor optimización en su rendimiento y su visibilidad. De alguna manera control implica anticipar hechos, prácticas, conductas individuales para tratar de suponer lo que vendrá; en definitiva, estipular una lógica de prácticas sociales que pueden establecer los síntomas de una posible infracción.

La visibilidad de los cuerpos en "La Villa" creó "*una nueva escena primaria: un espacio donde se podía tener intimidad en público, estar íntimamente juntos sin estar físicamente a solas*"[73].

Además, el temor a las insurrecciones no será mayor que el fastidio por la molesta presencia del vecino villero cerca de las zonas de exclusión para todo público. El primero se neutralizará con la construcción de las grandes avenidas, los grandes parques y los dispositivos electrónicos de audio e imagen (colocados por doquier en el exterior de la villa y en el interior de las viviendas y edificios públicos ubicados dentro de esta comunidad) desde donde se pueda usar la artillería contra las masas (básicamente Rover, un globo meteorológico con propiedades represivas de

[73] BERMAN, Marshall Capítulo 3: Baudelaire: el modernismo en la calle, en "Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad". Buenos Aires, editorial Siglo XXI, 1989. Pág. 150.

persecución y neutralización y otros mecanismos técnicos – científicos, y personal de seguridad). Y para los momentos de calma se utilizará a los agentes de seguridad reclutados entre los mismos habitantes del lugar, y los vecinos, controladores obligados por el orden vigente.

En cuanto al moldeo de los cuerpos, se buscará, por medio del poder y la mirada, construir uno nuevo, un cuerpo que tratará de ser corregido, formado y reformado de sus imperfecciones (infracciones, delitos, disenso, pluralismo, rebeldía) para, paulatinamente, obtener un rendimiento materializado en ganancias; es decir, adecuarse a las exigencias del orden político del lugar. "*La función de transformación del cuerpo en fuerza de trabajo responde a la función de transformación del tiempo en tiempo de trabajo*"[74]. Y siguiendo con esta continuidad de vidas guionadas, el acceso a información es nulo dado el total manejo de los medios de comunicación por parte del poder reinante, lo cual pauta un Estado censor que monopoliza la libertad de intercambio informativo resguardando fuertemente el proceso de elaboración y emisión periodística. El tipo de Estado que se describe por medio del enunciado de esta teleserie implica un Estado centralista, censor. Pero no sólo la información de carácter periodística es cercenada, hay otro tipo de información que es maltratada: el saber y el conocimiento, sobre todo de los asuntos de Estados. Páginas más atrás se anticipaba sobre la noción de los asuntos de Estados en vinculación al espía y la posibilidad de materializar algún tipo de transacción económica con los secretos nacionales. Pero en "La Villa", el Estado intenta ejercer una vigilancia total de aquellos individuos que no se han comprometido con el orden imperante y que poseen un saber auténtico sobre alguna

[74] FOUCAULT, Michel Parte IV. Capítulo 2 "Método", en "Historia de la sexualidad. (1) La voluntad del saber". Siglo XXI, México, 1977. Pág. 133.

especificidad que concierne a la seguridad nacional. Para ellos, la administración de esta ciudadela hará todo lo posible al alcance de sus manos para cubrir posibles intersticios de conocimiento. En tal caso, emana de aquí la noción que pauta el valor del saber en vinculación al poder.

El indicador más concreto de esto último es el cuestionamiento sobre el que gira la introducción del enlatado y todos sus episodios: "*¿Qué desea?. Información*" Y es aquí donde comienzan a tallar las distribuciones de poder en detrimento del conocimiento. Al respecto, expresa Foucault que "*entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe exterioridad alguna, incluso si poseen su propio papel específico y se articulan una con otra, a partir de su diferencia. Se partirá pues de lo que podría denominarse 'focos locales' de poder saber*"[75]. Entonces, en el discurso de "El Prisionero", las atribuciones de saber en vinculación con el poder que describen una pauta de Estado perfilan una concepción altamente controladora y vigilante, poniendo énfasis en la inspección detallada de cualquier elemento de saber que tenga algún nexo con posibles focos problemáticos (los espías) para el normal desempeño de los asuntos de prioridad nacional.

En definitiva, la fiscalización generalizada de todo individuo y el intento de intervención en las prácticas cotidianas forman parte de un corpus estratégico (puesto en funcionamiento por el Estado Nacional) que sostiene que a través de un control exhaustivo de los sujetos, un avasallamiento a las libertades individuales y la persecución de todo tipo de conocimiento, es posible anticipar movimientos impredecibles e infracciones, posibilitando de esta manera una maximización de las pautas de seguridad para un

[75] Ibídem anterior, pág. 120.

Estado Nación. Y aquí se presenta un claro ejemplo de la doctrina de seguridad nacional.

Capítulo 003
Conclusiones

La tarea investigativa ha echado un vistazo a lógicas de construcción discursiva (dada su inserción dentro del campo de la

producción de la industria cultural, donde se retrotrae a un concurso de varias voces y un entrecruce de diversos géneros como el drama, comedia y épico)

Entonces, el planteo de la investigación ha girado en torno a la constitución de los personajes en sus facetas psicológicas, las figuras del héroe y del villano, y el descubrimiento de una caracterización diferente de la noción de Estado en cada enlatado.

Las cinco producciones de espionaje, analizables en términos del modelo actancial, pueden ser leídas bajo la manifestación de construcción discursiva. En ellas se exhiben las figuras del héroe, del villano y de la víctima, precedidas por medio de un conflicto, brete que indica la lucha del héroe y del villano. En el género literario, la lectura de manifestaciones discursivas propone, a partir de un conflicto puntual, una serie de acciones que conciernen e involucran al héroe. Lo interesante del formato literario es que permite desarrollar con más profundidad la historia. Es decir, permite tejer historias paralelas que contribuyen a desenredar la madeja de la trama central. Además, el soporte literario profundiza los rasgos de los personajes, acentuando su carácter psicológico y a medida que se avanza en la lectura, la construcción de los sujetos de la trama va en crecimiento y comienza a lograrse una intriga de la historia central que se revela de a poco, estableciéndose como una estrategia narrativa. Una rápida revisión por las novelas de espionaje señala que los sucesos se someten a lo justo, nunca son un espectáculo vistoso y, con suerte, se dará lugar a detalles técnicos de cómo se realiza el espionaje, sin olvidar que lo que se pretende es definir y analizar móviles, qué incita a la gente a ser espías, qué piensan, cómo se justifican ante sí mismos, y por qué realizan ese trabajo ingrato y sucio. El sentido podría ser la imitación de la guerra, porque en tiempo de paz se reproducen artificialmente sus circunstancias, o bien el

modelo de la guerra, porque se vive según pautas que se fijaron en pasados tiempos bélicos. En la novela de espías el relato es más complejo. Hay una conspiración o la suponemos; el investigador debe deshacerla para impedir que el crimen tenga o siga teniendo lugar. El crimen no es la muerte violenta de alguien sino la traición (de un país, de una causa, de un territorio) y sus efectos no son privados sino públicos. En la novela policial se vuelve a la fuente del crimen; en la novela de espías no se sabe ni qué es lo recto ni qué lo inverso. El mundo se convierte en un arsenal de preguntas sin dueño. Entre la pregunta y la respuesta se instala un espacio intermedio, el de la adivinación, que es siempre un juicio de intenciones. Sólo hay algo que se resiste a ser adivinado, y ese algo es uno de los elementos principales de la novela de espías: nunca sabemos a qué se es leal. Por último, el género literario es concreto: para que apareciera el espía tal como nosotros lo concebimos, fue necesario que todo el planeta fuera el escenario por el que batallaran los contendientes.

La transposición al soporte televisivo descubre que los espías televisivos son construidos de tal manera que logran tejer un vínculo, en todos los casos, para diversos espectadores. Y es la figura del agente secreto la que coquetea con el recuerdo permanente. En la re-narración (de la ficción televisiva) se da por hecho qué es lo correcto, lo recto y lo válido. No se antepone ningún tipo de dudas sobre a qué se es leal, y quién es leal al Estado, a la causa nacional. La aventura adquiere un carácter vistoso, escenificado y junto con ella, sí se dan detalles técnicos de cómo se llevan a cabo las operaciones de inteligencia (desplazamiento y movilización de personal, de equipos, circulación mundial, etc). Nunca se pone en tela de juicio el ser espía ni los códigos del argot del mundo del espionaje. Todo está planteado para que el espectador tenga a su disposición toda la información

posible, aquella que lo va a guiar en el recorrido de cada misión de inteligencia.

Hay algo que es concreto: el espía logra reinventarse constantemente, a través de un escenario global que le da pie. Reinvención que se da a partir de presentar en el agente secreto un refinamiento en sus técnicas, y una recuperación de cierta aura romántica de lo heroico, teniendo su labor un costado artesanal, a pesar de lo elaborado de sus métodos de espionaje, además de intentar introducir confusión a sus rivales. Dentro del marco de caracterización del fisgón gubernamental, el engaño no es una falta, sino una virtud, además de sostener a pie juntillas el encanto y el glamour de lo secreto, de lo prohibido. Tal vez, la astucia del personaje reside en el arte de ser y no ser; de mostrar a tipos duros y a bon vivant armados, donde se traza un extraño paralelismo entre el hombre (y la mujer, también) de bien que protege a su país, y un encantador psicópata protegido por el gobierno. Caracterizaciones duras para un personaje que atrae al público.

El agente secreto de las ficciones seriadas lograba trasladarse de un punto cardinal a otro sin inmutarse, es decir, el discurso argumental de estas historias de intriga internacional se permitió situar al espía en un determinado espacio-tiempo en cualquier lugar del globo terráqueo, o sea, un factor de ubicuidad que lo pone en cualquier lugar, respetando siempre que el espía vuelve al lugar donde todo comenzó, con un aceitado, perfecto e innovador sistema de comunicaciones; y evidenció un sustrato especial en cuanto a la constitución de la figura de héroe, de condición camaleónica (por su capacidad de adaptación) y con valores diferenciados en cuanto al héroe de la ficción literaria y cinematográfica.

Por su parte, el villano, el alter ego del agente secreto que representa al bando contrario, ya sea un espía de otra agencia de inteligencia, un par suyo, o un criminal profesionalizado, es caracterizado bajo la representación de su enemigo, de su adversario, aquel que lo enfrenta, que lo somete con su obsesiva perfección del modus operandi de su labor, que comprende en su haber un nivel de competencia intelectual y físico. La aparición recurrente del villano y de la víctima contribuye a llevar hacia delante la idea de recrear nuevos enfrentamientos. Desafíos que tienen por objeto conseguir una prolongación de la historia para no entrar en un proceso de agotamiento de la trama, además de especular con posibles alternativas paralelas, ya sean nuevas producciones ficcionales o nuevos episodios dentro de la misma teleserie.

Dentro de la llamada estructura clásica de los seriales de espionaje, hay un enumeramiento de acciones que se mantienen a lo largo de las cinco ficciones televisivas estudiadas: al espía se le asigna una misión secreta, posee un saber que es muy valorado, defiende con total ahínco los intereses de su país, y logra cerrar con total éxito su trabajo. Pero hete aquí que, cuando el agente secreto decide alejarse, por su cuenta, de la práctica del espionaje, la organización gubernamental a la que pertenece, en la que presta servicio, invoca todos los medios posibles, ya no para retenerlo en sus filas, sino para contenerlo y con ello justificar y anticiparse a la posible fuga de información de Estado por parte del agente que se retira y que se convierte en un posible enemigo (es el caso de una de las series: “The Prisoner”).

En definitiva, estos productos ficcionales culturales rondan alrededor de una estructura narrativa que plantea un argumento que involucra acción, intriga y comicidad (en “Get Smart” y “The Girl From UNCLE”). Comparando con los personajes del cine y

con algunos literarios, existe una transformación de los mismos, y junto con ello una simplificación en la estructura psicológica y argumentativa ("The Prisoner"). Hete aquí el caso claro de la transposición de género donde se da pie al desarrollo de simplificaciones y tensiones, para sumar quiebres ideológicos, y junto con ello, nuevos modos de lectura. Dicha simplificación se materializa a partir de incrementar rasgos de dureza, reacciones inesperadas ante situaciones disímiles y una vuelta de tuerca a la historia clásica de espías ("The Prisoner"), grotesco y parodia ("Get Smart"), y la inserción de la mujer como referente directo del agente secreto ("The Girl From UNCLE"); mientras que se mantiene la estructura básica acerca de la lucha entre buenos y malos ("Danger Man", "Misión: Imposible" y las otras); sin olvidar la inserción del equipo laboral en materia de seguridad e inteligencia, donde el mínimo de agentes secretos es de tres ("Get Smart", "The Girl From UNCLE") hasta un máximo de cinco ("Misión: Imposible"); contraponiéndose con la solitaria labor de los fisgones ingleses ("Danger Man", "El Prisionero").

Y no sólo de conflictos argumentales se enriquecen estas producciones ni de las desavenencias de sus protagonistas. Hay un elemento que se reitera: la aparición de la noción de Estado en cada producto cultural ficcional. Para ser más concreto, se visualizan en cada una de las series examinadas una concepción del estatus de Estado, pero con pequeñas variantes. En "Danger Man", la defensa nacional dentro del Estado implica resguardar sus intereses (públicos y privados) a rajatabla, es decir, aplicar la concepción de vigilancia, control y resguardo de los intereses nacionales a cualquier instancia. En "Get Smart" ("Súper Agente 86"), la parodia y la comicidad toman un protagonismo casi único, que contribuye en gran forma a señalar una crítica directa a la política interna de Estados Unidos, más precisamente al ala

derecha del gobierno norteamericano de la época, que se conecta con el movimiento contestatario de los años ’60. En “Mission: Impossible” (Misión: Imposible), la figura del Estado toma un cariz diferente, se posiciona como netamente planificador. Es decir, un Estado que bajo la doctrina de la seguridad nacional tiende a pautar etapas y metas, con una búsqueda constante de la efectividad y del rendimiento. Todo resguardado bajo el paraguas de la más absoluta vigilancia y el control. En otro de los casos analizados, en “La Chica de Cipol” (“The Girl From U.N.C.L.E.), el Estado se evidencia bajo la característica de mundial. Aparece aquí una representación que no se había dado en los casos anteriores: un organismo multilateral que combate las acciones armadas de un grupo violento, logrando así sentar las bases de la tercerización de un conflicto bélico, donde no hay un Estado tangible, concreto y delimitado, sino ausente, pero presente al momento de brindar sus prácticas materiales en detrimento de un grupo armado. Por último, en la conceptualización de Estado que se sustrae de “El Prisionero”, se descubre la exageración estadual mediante rasgos paranoicos. Se vislumbra un Estado sumamente celoso de sus conocimientos (ya no solamente de sus secretos), que intenta construir una sociedad panóptica donde, mediante el sometimiento, el cercenamiento de todo derecho humano y la eliminación de toda identidad social, se busca desesperadamente sostener un sentido de sociedad que se caracterice por ser homogéneo, controlado y vigilado. Por ende, se constituye aquí una estructura represiva estadual. Un punto aparte merece “El Prisionero”, dentro del tratamiento de las consideraciones vertidas en el punto anterior. Aquí se presenta la particularidad de una confrontación dentro del mismo Estado, es decir, el Estado versus el Estado; para ser más preciso, una rama de la agencia de seguridad que hace inteligencia interna. Novedoso hasta el

momento, se presenta como una producción pionera en este sentido. Además, muestra sin tapujo alguno el vínculo que existe entre la estructura estatal de información con el aparato represivo de Estado, sin dejar de lado el fuerte tono de crítica política a un orden que demuestra violencia y opresión (en lo físico y en lo psíquico).

En fin, los productos culturales ficcionales cuyo género es el espionaje, señalan como importante, aquello donde se resalta un propósito que es político y militar, es decir, algo sumamente estrátegico; los productos ficcionales culturales, bajo formato televisivo, tienen un eje único: la razón de Estado. Estas series televisivas comparten un eje argumental que las hace distintivas del género de espionaje, que es el uso de construcciones discursivas que lindan con la concepción de razón de Estado, que dentro del relato ficcional televisivo se narra como la justificación de la ilegalidad, o en otras palabras, como la soberanía que brinda el Estado para proteger y defender a rajatabla sus intereses o aquello que se califica como asunto de Estado. El brazo ejecutor de la razón de Estado es el espía, quien de algún modo se convierte en la personificación de la razón de Estado moderna. Esta caracterización involucra todo tipo de estratagemas para cumplir con un fin pautado, que, ronda alrededor de la conservación de los asuntos de Estado, y que busca legitimarse por medio de fundamentos políticos y filosóficos. Tanto el espía como la razón de Estado validan su discurso a partir de estar fundamentados bajo el paraguas de la razón de Estado, es decir, velar por los intereses del Estado. El agente secreto fusiona la idea de bienestar del Estado con razones que esgrimen su defensa y plantea una lucha política que es la continuación de una batalla, pero en otro terreno.

Mencionar que la razón de Estado es un signo distintivo del género de espionaje implica observar que esta concepción actúa como una invariante dentro de este tipo de relatos ficcionales, que junto con la figura del héroe-sujeto, presupone que la prioridad en el uso de la fuerza toma un cariz político que lo hace diferente. Rasgos políticos que anteponen un héroe-sujeto agresivo, pragmático y, por momentos, algo amoral (las modificaciones éticas mencionadas anteriormente), son tres características que intervienen en la construcción del héroe y que junto con la noción de razón de Estado denotan un ejercicio de poder internacional basado en el servicio de protección de los más débiles y en la presentación de un nuevo semblante moral.

Discurso Género Masculino/Femenino

La lectura de los productos ficcionales televisivos que responden al género del espionaje contempla, dentro de sus estructuras narrativas, un elemento importante que se evidencia notablemente: el uso tangible del discurso de género, o para ser más preciso, la distinción entre lo masculino y lo femenino, que se aprecia como tendencia, como marca cultural, como aquellos elementos de la ficción seriada que permanecen episodio tras episodio. "*Estos elementos no son parte del conflicto a resolver en cada episodio, y además conforman las asunciones básicas, no puestas en discusión*"[76].

[76] CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (UBA) "Cuadernos de comunicación y cultura. De los estudios culturales al multiculturalismo". Teoría y Práctica de la Comunicación II, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 1993.Pág. 49.

Género masculino

Espía hombre, hombre espía y espía hombre. Reiterativo, habitual y clásico (si se me permite la expresión), pero es lo que muestran cuatro de las cinco series televisivas (“Danger Man”, “Get Smart”, “Mission: Impossible”, y “El Prisionero”) analizadas en esta investigación. Y la puesta en común de espía hombre responde a una estructura narrativa, que mantiene un mismo elemento del programa ficcional.

Los protagonistas principales de las series de espionaje son hombres, y junto con ello representan al héroe-sujeto, al protagonista, a aquel que se calza el traje de agente secreto. Sin embargo, la constitución de la figura de miembro de una fuerza de inteligencia no transcurre solamente por meras características. En la construcción del personaje espía (masculino) se involucran componentes tales como la masculinidad, el individualismo y la competencia.

Vayamos por partes. Se comprende por masculinidad a la “*coacción cultural que da sentido a la condición de ser varón, por oposición a la femineidad*”[77]. Ahora bien, la masculinidad se manifiesta en el héroe-sujeto espía a partir de pensarla y constituirla bajo el manto de cualidades muy puntuales, como convicción en sí mismo, falta de miedo, destreza para tomar el control de una situación, autosuficiencia, liderazgo, confiabilidad y capacidad de ejecución y realización. Las cualidades que han sido mencionadas anteriormente, pueden reunirse en dos ejes principales: autosuficiencia y afirmación de sí mismo. Por la primera (autosuficiencia) se entiende la “*ausencia de necesitar o depender de otros*”[78], mientras que por la segunda (afirmación de sí mismo) se enuncia la “*capacidad de liderar a los otros y de*

[77] Ibídem anterior, pág. 49.
[78] Ibídem anterior, pág. 49.

influir en determinadas situaciones, así como la capacidad de actuar y conseguir lo que se propone"[79]. Estas dimensiones se constituyen como el basamento principal para lo que se podría denominar como paso previo a la adquisición de poder, y a la legimitación de la figura de autoridad. Dos nociones, poder y autoridad, que en el caso de lo masculino se presentan dentro del héroe-sujeto bajo las características del esfuerzo y la sumisión (en el sentido de deber, de obligación) a la autoridad. Vinculado con la concepción de autoridad está aquello que define a lo masculino, y que en el caso específico del espía, aunque parezca una obviedad, lo define como portador de lo masculino.

Por último, la masculinidad (que involucra al individualismo y a la competencia), rasgo sobresaliente del personaje agente secreto dentro de los productos culturales ficcionales acerca del espionaje (las teleseries) se alimenta de una simbología que acentúa los rasgos masculinos, lo fálico recordando que el falo es el signo cultural distintivo de la masculinidad (propiamente dicha), donde se invocan tanto los derechos, el poder y los sentidos que involucran al hombre, el héroe-sujeto espía no escapa a ello. Y lo fálico se hace visible en algo tan común como elemental al agente de inteligencia: sus armas (principalmente y por sobre todas las cosas), y en un segundo plano colaboran algunos instrumentos tecnológicos (gadgets), que no hacen más que convertirse en la extensión y comportarse como agente de lo masculino.

Género Femenino

[79] Ibídem anterior, pág. 50.

No deja de ser curioso, por cierto, que haya una serie de espionaje con una mujer de protagonista (hablamos de los productos ficcionales que se contextualizan entre los años 1960 a 1973)[80] y que, además, ella interprete al héroe-sujeto. Es decir, a lo largo de esta investigación, los productos culturales ficcionales que integran el corpus de análisis, englobados dentro del género de espionaje y que han sido examinados, presentan una singularidad: cuatro de ellos son encabezados por hombres y tan sólo uno por una mujer ("The Girl From U.N.C.L.E.). Sin lugar a dudas que esto es una marca de distinción (de género) dentro del relato audiovisual.

La materialización de la figura femenina como protagonista de la ficción televisiva implica en este caso constituirse en el héroe-sujeto de la acción, y en comenzar a separarse del rol histórico (habitual, el que a menudo se da) de la mujer que, en este género ficcional, ocupa: secretaria, amante, etc. Y este desprendimiento que se produce, colocando al género femenino como cabeza nodal del relato, implica superar la categoría de fetiche, donde a la mujer se le daba un trato y se la caracterizaba como una mercancía. O sea, señalar la noción de fetichismo de la mujer es pensar que el papel que desempeña el género femenino linda con lo servicial, con lo tercerizado. Por otra parte, el hecho de que la mujer encabece y protagonice la figura del espía es una manera de revalorización de la figura femenina y de sus derechos.

De todos modos, esta revalorización se destaca por incorporar al héroe-sujeto espía mujer, en dimensiones tales como la autonomía y lo sexual. Párrafo aparte merecen la inserción de

[80] A partir de 1990, dos teleseries de espionaje sobresalieron por tener como protagonista a una mujer y que ella sea la héroe-sujeto: "Nikita" (la teleserie), y la actual "Alias", ambas de producción norteamericana.

personajes como la "99" ("Get Smart") y "Cinnamon Carter[81]" ("Misión: Imposible"). Estas dos figuras femeninas, si bien no representan al héroe sujeto permanecen como personajes estables dentro de los elencos regulares de las series televisivas y articulan dentro de la ficción como el elemento encantador. El encantamiento se construye alrededor de una dosis muy fuerte de sexualidad y sensualidad, encantamiento que se contempla como una estrategia, que se adecua como un arma más, como un medio posible para lograr un determinado fin.

La característica de la autonomía en la agente secreto se manifiesta a través de la independencia. Pensar la independencia en la mujer, desarrollando el papel de miembro de inteligencia, presupone sostener un grado de autonomía que, en principio, la aleje de cualquier posibilidad de dependencia masculina. Ella está capacitada para ejecutar cualquier tipo de práctica, aun de las más peligrosas y para ello, la construcción del personaje se compone de una dosis alta de soledad, inteligencia, saber, autosuficiencia (heredado de lo masculino), seguridad en sí misma, capacidad de ejecución y protección (en el sentido del paternalismo). A pesar de estas particularidades, y de un grado elevado de autosuficiencia femenina, siempre la héroe-sujeto espía tiene una compañía masculina que comparte momentos junto a ella, y que juega en una posición de proteccionismo, de tutela. Este cuidado es notorio a partir de observar cómo los personajes masculinos (aliados de la agente secreto) sostienen una esfera de vigilancia, pero en el sentido de seguimiento y observación, de estar en una posición de alerta pasivo. Es por ello que en esta teleserie ("La Chica de CIPOL"), la mujer es autónoma pero no totalmente independiente.

[81] Luego de este personaje se alternaron otros que se fueron reeemplazando sucesivamente ("Tracey", "Dana Lambert", y "Mimi Davis"), pero que siempre mantuvieron las caracteristicas del primero, de Cinnamon Carter.

Finalmente, queda un elemento por señalar: el papel de la sexualidad en la héroe-sujeto. Lo inherente a la sexualidad femenina se presenta como una amenaza al género opuesto, como algo a temer, por eso no se forman vínculos entre estos géneros; si bien se posicionan bajo instancias de atracción y encanto, terminan resistiéndose. Entonces, dentro de este género, la sexualidad femenina se exhibe como contestación a lo masculino.

Por último, en el cierre de estas conclusiones, es importante incorporar a este debate un par de preguntas (oportunas o no) que pueden contribuir, de aquí en adelante, a ahondar el análisis hasta aquí realizado. ¿Cuál sería el posible vínculo que se podría trazar entre propaganda política y la elaboración de seriales ficcionales en un contexto de guerra fría?. Siguiendo el mismo orden, ¿las ficciones seriadas de género espionaje fueron pensadas para abastecer el mercado interno de sus países de origen, y subsidiariamente para los externos?. O si fueron pensadas directamente para los mercados externos ¿implicaría una lectura industria cultural-estrategia de penetración ideológica?. Estos interrogantes recientemente señalados buscan desarrollar un tipo de análisis que profundice el enlace entre productos culturales ficcionales televisivos y el campo de la política, con el fin de lograr una visión reflexiva de los procesos histórico-políticos de los que hemos sido partícipes.

Bibliografía General

- ARGUMEDO, Alcira "Los laberintos de la crisis. América Latina: poder transnacional y comunicaciones". Puntosur editores, Montevideo, 1987.
- BAJTIN, Mijail "Teoría y estética de la novela". Taurus Humanidades, Madrid, 1991.
- BAJTIN, Mijail. "El Problema de los géneros discursivos" en ESTETICA DE LA CREACION VERBAL. Ediciones Siglo XXI. México. 1997.
- BERMAN, Marshall "Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad" (capítulo 3: "Baudelaire: el modernismo en la calle"). Buenos Aires, editorial Siglo XXI, 1989.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola y PASQUINO, Gianfranco: Diccionario de Política. Editorial Siglo Veintiuno Editores. Décima edición en español. México. 1997.

- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude y PASSERON, Jean-Claude. "La Construcción del objeto de estudio" en El oficio del sociólogo. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- BURKÚN, Mario y SPAGNOLO, Alberto "Nociones de Economía Política". Primera edición. Zavalía Editores, Buenos Aires, 1985
- CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (UBA) "Cuadernos de comunicación y cultura. De los estudios culturales al multiculturalismo". Teoría y Práctica de la Comunicación II, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 1993.
- DAVINI, C "Conflictos en la evolución didáctica. La demarcación de la didáctica general y las didácticas especiales", en A. Camilloni y otras "Corrientes didácticas contemporáneas. Paidós, Buenos Aires, 1996.
- FOUCAULT, Michel "Historia de la sexualidad. (1) La voluntad del saber". Siglo XXI, México, 1977 (Parte IV. Cap. 2 "Método").
- GREIMAS, A. J. "Semántica Estructural. Investigación metodológica". Editorial Gredos. Madrid. 1987.

- GUBER, Roxana. El Salvaje Metropolitano. Legasa, Buenos Aires, 1991.
- GUBERN, Román "Comunicación y cultura de masas". Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- HOBSBAWN, E. J. "Historia del Siglo XX". Crítica, Buenos Aires, 1999.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor "Dialéctica del Iluminismo". Sur, Buenos Aires, 1970.
- HUNTINGTON, Samuel, "Choque de Civilizaciones". Paidos, España, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude "Mito y significado". Alianza Editorial, Buenos Aires, 1986.

- MAIRA, Luis (comp.) "El sistema internacional y América Latina. ¿Una nueva era de hegemonía norteamericana?. Grupo editor latinoamericano, Buenos Aires, 1986.
- MAQUIAVELO, Nicolás "El Principe". Tecnos, Barcelona, 1988.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. DE LOS MEDIOS A LAS MEDIACIONES. Comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona. 1987.
- MATTELART, Armand "Agresión desde el espacio. Cultura y napalm en la era de los satélites". Siglo veintiuno argentina editores s.a., Buenos Aires, 1973.
- MATTELART, Armand "La cultura como empresa multinacional". Editorial Galerna, Buenos Aires, 1974.
- MATTELART, Armand y DORFMAN, Ariel "Para leer al pato Donald. Comunicación en masa y colonialismo". Siglo veintiuno argentina editores s.a. Buenos Aires. 1974
- MORGENTHAU, Hans J. "Políticas entre las naciones. La lucha por el poder y la paz". Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992.
- PERROT, Michelle "Figuras y funciones", en Historias de la vida privada, PyG (dir.). Madrid, editorial Taurus, 1990.
- PROPP, Vladimir "Las transformaciones del cuento maravilloso". Ediciones Letra Cierta S.A., México, 1979.
- SANCHEZ ARMAS, Rafael J. "Historia de los Servicios Secretos". En www.centrodecriminologia.com/DiccionarioSeguridad.HTM#historia

- SEBEOK, Thomas A. y UMIKER-SEBEOK, Jean "Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación". Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.
- SIRVÉN, Pablo "Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina". Buenos Aires, Ediciones De La Flor, 1988.

- STEIMBERG, Oscar "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva" (UBA). Ponencia presentada en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección: "Transposiciones intermediales y pasajes de géneros", -Germersheim – Mainz, Alemania, setiembre de 2001.
- STEIMBERG, Oscar. "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros" (UBA). Ponencia presentada en el Coloquio internacional "Imágenes en vuelo, textos en fuga" – Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación. Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001.
- VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (comps.) "Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales". Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.
- WILLIAMS, Raymonds. MARXISMO Y LITERATURA. Ediciones Península. Barcelona. 1980.

Anexo

Matriz General de los Seriales de Espionaje

Matriz General

Dimensiones de Análisis	Series de Espionaje
Caracterización del Estado	Control y vigilancia
Perfil del héroe	Astuto
Perfil del villano	Paranoico
Destinador	Estado

Modelo actancial

Destinador: Estado
Objeto: finalidad política y militar
Destinatario: sociedad occidental
Adyuvante: psiquis y logística
Sujeto: espía
Oponente: villano

SERIES DE ESPIONAJE

DANGER MAN (1960 – 1966)

Ochenta y seis episodios, de los cuales, sólo los últimos dos se realizaron en color. El resto, en blanco y negro. Serie ficcional de origen inglesa, protagonizada por Patrick McGoohan. Los primeros

43 capítulos (correspondientes a las dos primeras temporadas) tienen una duración de 25 minutos. El resto de los episodios son de 50 minutos. Conocida al castellano bajo el título de "Cita con la muerte".

GET SMART (1965 – 1970)

Ciento cinco episodios a lo largo de seis temporadas. A partir de la segunda temporada, los capítulos se filmaron en color. Serie ficcional de origen estadounidense protagonizada por Don Adams y Barbara Feldon. Todos los episodios son de 25 minutos de duración. Titulada en nuestro idioma como "El Súper Agente 86".

MISSION: IMPOSSIBLE (1966 – 1973)

Ciento sesenta y ocho episodios en un total de siete temporadas. Todos los capítulos son en color. Serie ficcional de origen estadounidense protagonizada por Peter Graves, Martin Landau, Barbara Bain, Greg Morris, Peter Lupus, Leonard Nimoy, Steven Hill, Lesley Ann Warren, Sam Elliot, Lynda Day George y Barbara Anderson. Todos los episodios son de 50 minutos de duración. Conocida en nuestro país como "Misión: Imposible".

THE GIRL FROM U.N.C.L.E. (1966 – 1967)

Veintinueve episodios en dos temporadas. Los capítulos son en color. Serie ficcional de origen estadounidense protagonizada por Stefanie Powers, Mark Slate y Leo G. Carrel. La totalidad de los episodios tienen una duración de 50 minutos. Denominada en nuestro idioma como "La Chica de C.I.P.O.L.".

THE PRISONER (1966 – 1967)

Diecisiete episodios en una temporada. Serie televisiva de origen inglesa protagonizada por Patrick McGoohan. Los capítulos están elaborados en color. Y todos los episodios tienen una extensión de 50 minutos. Titulada en español bajo el nombre de "El Prisionero".

EPISODIOS ANALIZADOS[82]

"**DANGER MAN**" (o **Cita Con la Muerte**):

- Time to kill (Tiempo de matar)
- Sabotage (Sabotaje)
- Position of trust (Posición de verdad)
- Bury the dead (Enterremos al muerto)
- Name, Date, and Place (Nombre, fecha y lugar)
- It's up to the lady (Depende de la dama)
- That's two of us sorry (Habemos dos arrepentidos)
- Yesterday's enemies (Enemigos del ayer)
- Dangerous secret (Secreto peligroso)
- The hunting party (La fiesta de la cacería)

"**GET SMART**" (o **Súper Agente 86**)

- Mr.big (Capitulo piloto en B/N)
- Ages before duty (No tengo edad)
- Is this trip necessary (Las pastillas descontrolan a Control)
- Ice station Siegfried (Nieve en el bigote)
- Moonlighting becomes you (Un rayo de luna viene hacia mí)
- The mess of Adrian Listenger (El misterio de Adrián Listenger)

[82] La traducción al castellano del título de los episodios analizados en esta investigación, se corresponde con la que se publica en cada uno de ellos por medio de una voz en off.

- Whitness for the execution (Testigo de ejecución)
- How green was my Valet (Que verde es mi valet)
- And only two Ninety-nine (Esposa por partida doble)
- Smartacus

"**MISSION: IMPOSSIBLE**" (o **Misión: Imposible**)

- La fiesta
- La representación
- Ciego
- Nazi fabricante de armas
- Ex militar – político exiliado
- Fotógrafo espía
- Las plantillas de la OTAN
- El ajedrecista de la cortina
- El plan en la esmeralda
- Amigo de Jim

"**THE GIRL FROM U.N.C.L.E**." (o **La Chica de C.I.P.O.L.**)

- The Horns of the Dilemma Affair (El asunto del torero)
- The Atlantis Affair (El asunto Atlantis)
- The Moulin Ruse Affair (El asunto del molino truculento)
- The Prisoner of Zalamar Affair (El asunto del prisionero de Zalamar)
- The Faustus Affair (El asunto de Fausto)
- The Paradise Lost Affair (El asunto del paraíso perdido)
- The Danish Blue Affair (El asunto del queso danés)
- The Mata Hari Affair (El asunto Mata Hari)
- The Phi Beta Killer Affair (El asunto del asesino Phi Beta)
- The Dog Gone Affair (El asunto del lance perruno)

"**THE PRISONER**" (**El Prisionero**)

- Arrival (La llegada)
- A, B and C (A, B y C)
- Free for all (Libertad para todos)

- The schizoid man (Cambio de personalidad)
- The general (El general)
- Many happy returns (Un regreso inesperado)
- Hammer into anvil (Muy hábil para vencerlo)
- It's your funeral (En peligro de muerte)
- Once upon a time (Había una vez)
- Fall out (Liberación)

Fuentes Utilizadas

Publicaciones Gráficas y Sitios de Internet

- PERUCHO, Adrián y DALOI, Rafael "Cita con la muerte y El Prisionero", en Revista Undercover, N°3 mes de octubre de 1999.
- DALOI, Rafael "Misión imposible", en Revista Undercover, N°17 mes de diciembre de 2000.
- DALOI, Rafael "El agente de CIPOL", en Revista Undercover, N°30 meses de enero/febrero de 2002.
- DALOI, Rafael "El santo", en Revista Undercover, N°31 meses de marzo/abril de 2002.
- DALOI, Rafael "James Bond y las series", en Revista Undercover, N°34 meses de septiembre/octubre de 2002.
- www.imdb.com
- www.tele-vicio.com

- www.quintadimension.com
- www.teacuerdas.com
- www.cam.anglia.ac.uk